Nicolae Manolescu

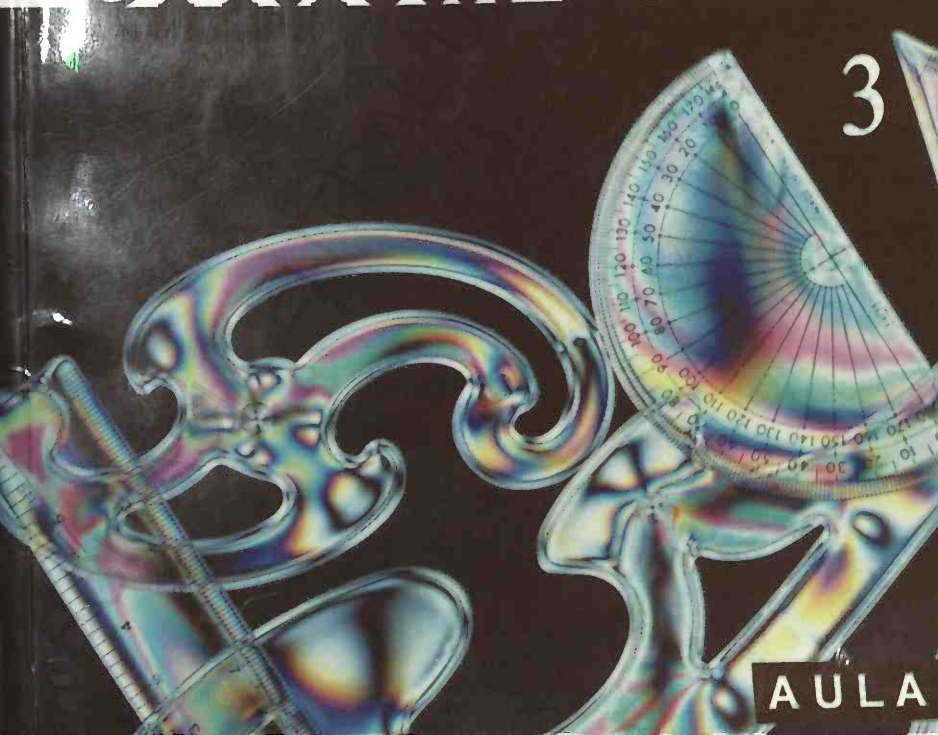
II 611.473

Literatura română postbelică

LISTA LUI MANOLESCU

Critica. Eseul

3



AULA

II - 61473

Nicolae Manolescu

LITERATURA ROMÂNĂ POSTBELICĂ

– LISTA LUI MANOLESCU –

3. CRITICA. ESEUL

B.C.U.- IASI 505416

AULA

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ado
B.C.U. „ ... I ŞI
LITE...

Printed in Romania
grupul drago print
fed print sa
O societate Butan Gas
B-dul Tudor Vladimirescu, nr. 31, sector 5, Bucureşti, ROMÂNIA
Telefon: 335.93.18; 335.97.47
Fax: 337.33.77

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Notă asupra ediției

Textele cuprinse în volumele de față (cronici literare, articole retrospective, sinteze și prefețe sau postfețe) au fost rînduite în funcție de vîrsta autorilor comentați.

Data nașterii scriitorilor era singurul criteriu indiscutabil, chiar dacă, în cîteva cazuri, care reprezintă excepții, autorii cu pricina au debutat cu întîrziere (Șt. Aug. Doinaș este un bun exemplu), împreună cu o altă generație decît a lor. Obiectivul selecției fiind constituirea canonului literar, orice alt considerent în afara aceluia al omologării operei și autorului, ar fi complicat inutil lucrurile. Din același motiv, s-a renunțat la titlurile, unde erau, originale ale textelor, preferîndu-se titlul operei comentate (plus locul și data primei apariții a comentariului). Operele de critică aparținînd unor poeți sau prozatori, precum și operele literare ale unor critici au fost atașate genului în funcție de care se punea problema canonului. Exemplu: critica operei lui Al. Ivasiuc, dintr-un volum al seriei „Interpretat de...", nu are legătură cu opera criticilor respectivi, ci cu opera – canonică ori nu – a romancierului.

N.M.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PERPESSICIUS

„Opere" 2

Dacă am pune semnul egalității între judecata de valoare și critică, atunci cronicarul literar ar reprezenta, sublimat, pe critic. El ar fi criticul în stare pură. Toată personalitatea cronicarului se reduce la felul cum spune „da" sau „nu" operei; restul este figură de stil. Cronicarul nu e decît un funcționar căruia cititorul nu-i îngăduie nici o libertate, nici un capriciu, nici o fantezie. El trebuie să înceapă mereu cu începutul, să nu uite să informeze exact, să nu-și piardă capul din admirație sau din dezgust, să fie decent, sobru, neplicticos (dar fără extravaganță), plat cu măsură, inteligent cu măsură și, mai ales, cu un cuvînt care vine imediat în minte cînd e vorba de critică, să fie obiectiv. Cronicarul n-are dreptul la preferințe, nici la idiosincrasii. El înregistrează totul. Să citez (spre a nu fi învinuit de opinii paradoxale) din profesia de credință cu care debuta Perpessicius în 1923, în revista *„Spre ziuă"*, semnificativ intitulată **În tinda unei registraturi:** *„În măsura mijloacelor fireşti, voi merge în pasul timpului şi voi face ca rubrica aceasta să fie cel puţin sucursala unei vitrine de librărie. Nume şi scrieri ce apar în geamul librarului se vor vedea trecînd cît mai neîntîrziat şi-n acest galantar"*.

Dacă „orice baraje" au fost, ce e drept, suprimate din acest golf, devenit „o mare schelă cu porto-franco", mai puțin și-a respectat autorul o altă parte a profesiei lui de credință: *„Voi alunga cît mai hotărît, ca pe o satană, ipocrizia..."* Ce amăgire! Există între cronicar și critic un antagonism ascuns și criticul se naște împotriva cronicarului, emancipîndu-se treptat de sub tutela lui: cînd nu mai vrea să fie obiectiv, imparțial, cînd, cum spune iarăși Perpessicius, primește să i se amintească de o „parțialitate plină de dragoste". Unul dintre modurile de a se elibera este tocmai ipocrizia: nu e în definitiv criticul un ipocrit care, vorbind despre alții, se îndoiește...? Nu cunosc decît un singur critic român care a răbdat pînă la capăt tutela: Pompiliu Constantinescu. E greu de admis un mai mare sacrificiu! Cu atît mai mult cu cît este o obișnuință printre critici să abandoneze sau să îndrume cronica spre o falsă menire. Nimeni nu rezistă ispitei, căci este în contra naturii. Mă gîndeam, răsfoind ediția alcătuită din articolele lui Pompiului Constantinescu de către Victor Felea, că dacă cronicile propriu-zise abia se mai pot citi, din cauza supunerii fidele la obiect și a modestiei cu care se trag în spatele lui, gestul va dăinui pentru eroismul lui! Cît privește pe Perpessicius...

Prima serie a ***Menţiunilor critice*** (1923–1927) retipărite în acest al doilea volum de ***Opere*** m-a împins şi ea să revăd seriile următoare, inclusiv actualele ***Lecturi intermitente*** din „Gazeta literară". Pot spune acum că, deşi s-a limitat (cu puţine excepţii) la cronică, Perpessicius nu are spirit de cronicar. Registratura pe care o anunţa era o naivitate a debutantului sau o ironie: numai consecvenţa în timp şi atenţia pentru (aproape) tot ce-a apărut s-au dovedit adevărate. Dar criticul a găsit chiar şi aşa mijlocul de a se destăinui pe sine în loc să facă operele să se destăinuiască. Nu e decît o păstrare a aparenţelor, o cochetărie cu o formă goală: Perpessicius n-are plăcerea cronicii, nici pe a judecăţii de valoare, nici pe a atitudinii deschise. Ce impresie de zădărnicie ne fac tocmai cronicile care nu sînt decît cronici, ***Actualităţile*** şi ***Siluetele!*** Tocmai valoarea de documentar a ***Menţiunilor*** e discutabilă şi ea scade, necontenit, de la prima serie înainte. Ne facem, de exemplu, o idee stranie despre literatura de azi din ***Lecturile intermitente***, căci autorii luaţi în seamă sînt, mai toţi, mediocri. Ciudat! Cea mai constantă activitate de cronicar din istoria literaturii române este neaprobantă sub raportul judecăţilor de valoare; privită în totul, ea se dovedeşte aproape fără utilitate pentru literatura la care se referă (şi a cărei istorie vie ar fi putut-o reprezenta). În schimb, ne relevă un temperament şi un stil, gusturi, slăbiciuni, pe scurt, o personalitate. Criticul a înşelat pe cronicar, putîndu-l masca şi dîndu-se mereu drept ceea ce nu era.

Mi s-a întîmplat, de mai multe ori, să mă arăt mirat de devotamentul pentru cronică a lui Perpessicius sau, nebănuind atunci deosebirea, a lui Pompiliu Constantinescu, de aparenta lor lipsă de veleităţi. Astăzi ştiu că e vorba la Perpessicius de a nu lăsa să se vadă veleităţile şi de a accepta, ironic, o poză. Criticul n-a înlăturat supliciul cronicii: păstrînd-o aparent, s-a dedat la joc interior subtil, la o mistificaţie. El rămîne, de ochii lumii, cronicar, dar un cronicar paradoxal, care afirmă fără să afirme, neagă fără să nege, disprețuitor în fond tocmai de finalitatea actului său. Nu se poate spune unde sfîrşeşte sinceritatea şi începe ironia, unde lauda e batjocoritoare şi sarcasmul ascunde admiraţia. Criticul e la fel de ceremonios cînd anulează ca şi atunci cînd elogiază, se pune la adăpostul citatelor şi cînd nu le poate comenta pentru că n-au nici un sens şi cînd au, pentru că sînt inefabile. Franchețea lui are dantele care o fac preţioasă, ceea ce ni se dă, cu generozitate, ne este luat, în clipa următoare, cu şi mai multă generozitate; o frază o face îndoielnică pe cealaltă şi înaintăm în discursul critic, înclinîndu-ne cînd pe un val,

cînd pe altul, ca să descoperim la urmă că ne aflăm în punctul din care am pornit. Cuvintele sînt suficiente în ele înseşi, răsucite ca fumul îmbătător de smirnă şi tot farmecul lor se spulberă dacă analizăm vreun înţeles. Dincolo de cuvinte nu e o idee sau o tensiune; cuvintele nu exprimă, ci se identifică. Unei poezii sau unei opere îi corespunde astfel o propoziţie, în care toate sau o parte din miresmele poeziei au trecut, deşi structura a rămas la fel de hermetică.

Critica lui nu e nici curat literară, nici de tot discursivă, ezitînd între limbajul literaturii şi limbajul în care vorbim despre această literatură.

Stilul acesta este al unui voluptuos al lecturii şi toată critica lui Perpessicius constă în savoarea unui stil, care învăluie operele, substituindu-se de fapt lor, şi îngăduindu-ne, din cînd în cînd, să le întrevedem ca printr-un „ochean fermecat", după expresia criticului însuşi. Opera răsuflă numai prin porii limbajului critic; altfel zis, limbajul critic este acela care leagă fragmentele operei, căci pentru Perpessicius opera este, prin natură, fragmentară. El pune gust, fineţe, erudiţie, emoţie, în a descoperi părţile de operă care pulsează şi a le izola de ansamblul inutil. El e criticul autorilor minori şi al operelor de antologie, relevînd pe Iuliu Cezar Săvescu în şapte poeme sau pe Elena Farago în cîteva versuri. Criticului îi e de ajuns o poezie spre a bănui un poet, căci el crede în fragmentul cu valoare de sinteză în care întregul se găseşte sublimat ca universul în piatra lui Dionis. *„Visez, de altminteri, de multă vreme şi-aştept* – spune Perpessicius – *pe culegătorul din stele căzătoare (cum ar fi spus Anghel) care să ne dea o antologie, în ale cărei firide unipersonale, fiecare poet din începuturile poeziei româneşti şi pînă astăzi să fie trecut cu o singură şi cea mai expresivă mărturie din opera-i: sinteza elegantă – dacă se poate spune – a întregii lui poezii".*

Cu această idee despre operă în general, criticul n-a avut niciodată (sau şi-a reprimat-o) aspiraţia de a-şi construi, el însuşi, o operă unitară, mulţumindu-se să privească năluca ei în fiecare articol, în fiecare strop. Spre deosebire de eroul – pe care-l aminteşte – al lui Dimitrie Anghel, el nu încearcă să-şi înalţe palat din meteoriţi şi fărîme de stele căzătoare. Eroismul de Sisif al acestuia, îi opune un scepticism: dar este o atitudine mai bună în definitiv decît cealaltă, cîtă vreme amîndurora le sînt comune mirajul fragmentarului şi necredinţa în sufletul care trebuie sacrificat spre a se lega părţile între ele?

(Contemporanul, nr. 46, 1967)

„Opere 8"

Recitind ***Mențiunile critice*** din epoca ziarului „România" al lui Cezar Petrescu, strînse acum de același harnic editor în al optulea volum de ***Opere,*** două portrete ale lui Perpessicius mi-au venit în minte. Unul l-a schițat Vladimir Streinu într-un articol din 1965 (reluat în ***Pagini de critică literară,*** IV) intitulat ***Clasic, baroc, rococo.*** Vorbind de Vianu, Călinescu și Perpessicius, în această ordine, autorul scrie despre cel din urmă: *„Criticul, pe lîngă o pălărie împodobită de penaje, cu care salută larg complimentos, are la șold o sabie decorativă, potrivită cu costumul, și al cărei mîner lucrat artistic cere o mînă fină și gesturi inofensive. În condiția sa internă, acest critic, mai mult sugerînd decît afirmînd, aparține secolului politeții și este poate ultimul european, căruia îi stau bine, mai bine decît multora din epocă, peruca, jaboul, mînecuțele de dantelă și fundele de sub genunchi, pînă unde urcă ciorapii de mătase. E un gentilom al criticii literare. Iar dacă pe alocurea costumul lui scump nu este cu totul indemn și politețea, foarte rareori cedantă, lasă să i se vadă ușoare iritații sau cîteodată chiar mînerul sabiei, faptul nu are de ce să ne mire. Ne aflăm doar în fața unui orleanist, care, făcînd și critică cetățenească, a trebuit uneori nu numai să danseze între pereți de oglinzi versaillezi, dar să și șteargă pe lîngă arhive prăfoase și mai cu seamă pe lîngă baricade în flăcări, care i-au afumat și ars parte din dantelărie. Efectul dintîi ca și de pe urmă al conduitei sale critice este însă totdeauna de complicație delicată în stil rococo".* Celălalt portret îl putem desprinde din paginile, recente, consacrate de Gh. Grigurcu tocmai volumului ultim din ***Opere,*** în „Viața românească". Notînd *„sentimentul visător, evanescent, de o amabilitate incredibilă"*, care ar caracteriza critica lui Perpessicius, comentatorul adaugă: *„Însă drama subiacentă a criticii lui Perpessicius abia de aici începe. Sentimentalismul său surdinizat, melancolic, e o măsură care nu se poate decît cu greu aplica unor obiecte ce-l contrariază, după cum nu se îndură a refuza, a numi în chip propriu rebutul. Pe tărîmul său de moliciuni și catifele, de bucurii anexate printr-o dialectică a infinitei comprehensiuni, unor prilejuri adesea minore, elogiul e aproape singurul mod îngăduit, ca într-un misticism al afectului ce necontenit se decantează. Criticul se mărturisește mereu într-o jubilație, se scuză parcă prin stilul său de o contorsiune orientală în fața unei nevăzute instanțe. Căci ce e altceva urbanitatea sa excesivă decît forma unei expieri? Ca un adolescent perpetuu, autorul **Mențiunilor critice** nutrește un cult al entuziasmului, al devoțiunii neselective.*

Discernămîntul său intelectual e jertfit în favoarea unei stări personale revolute, în care devălmăşia cărţilor e o lume absolută, de o dulce tiranie. E cea mai lirică exegeză din cîte cunoaşte scrisul românesc, de o beatitudine ce o poate identifica mereu cu sine, deci îndreptăţi".

Între aceste două moduri de înţelegere a atitudinii lui Perpessicius se mişcă, de cîteva decenii, critica criticii lui. Este deci autorul ***Menţiunilor*** cînd un protocolar, care-şi ascunde sub un gest şi etichetă părerea crudă, cînd un admirativ, impresionist şi liric, incapabil să se aplice unor obiecte ce-l contrariază. Cu alte cuvinte: amabilitatea lui e cînd o mască, o politeţe, cînd starea esenţială a unui suflet jubilant. Nici unul din aceste moduri nu se poate susţine fără pericol pînă la capăt: dovadă că Vladimir Streinu introduce, ca pe o corecţie necesară, spiritul orleanist, iar Gh. Grigurcu admite, o pagină mai departe, că „experienţa admiraţiei" implică un registru secund: *„Gîndirea critică apare scufundată în politeţuri, menită a fi descifrată doar prin pipăit ca un alfabet Braille".* În ce mă priveşte, înclin spre părerea lui Vladimir Streinu. Dacă un critic (şi cu atît mai mult un cronicar) este un clarificator de valori, Perpessicius înfăţişează cazul opus, al celui care, în loc să dezvăluie, învăluie. Politeţea lui nu e pur şi simplu o metodă de a eluda obiecţiile, ci una de a le ambala spre a le face suportabile. Nuanţînd la infinit, retractînd, ocolind, el spune totuşi ce are de spus. Şi ştie să fie maliţios, ironic, deşi nu pare. Comentează de exemplu severitatea lui O. Şuluţiu la adresa unui roman arghezian: *„E aici locul (mai bine zis ar fi) pentru o dezbatere (Thibaudet spunea dialog) proprie să alimenteze o adevărată critică a criticii".* Şi urmează dezacordul, pe care condiţionalul din prima paranteză ori îndulcirea substantivului din a doua nu fac decît să-l întîrzie tactic. Altă dată, părîndu-i-se că rezervele formulate în legătură cu ***Nunta în cer*** al lui M. Eliade pot jigni pe autor şi pe iubitorii literaturii lui, revine cu „perfide" retractări: *„Numai că: a stărui asupra acestor observaţii e tot una cu a reproşa lui Mircea Eliade că şi-a construit romanul aşa şi nu altfel. Iar despre aşa ceva nici pe departe nu poate fi vorba. Unde s-ar ajunge dacă fiecare cititor şi-ar impune punctul de vedere şi dacă romancierul s-ar lăsa ispitit să-l urmeze".* Şi încă, această neluată în seamă profesie de credinţă: *„Datoria noastră este să cetim şi să însemnăm. Uneori şi să ne resemnăm".*

Cred că în aceste fraze găsim esenţialul atitudinii critice a lui Perpessicius. Politeţea lui amabilă izvorăşte dintr-o resemnare: nu din incapacitate selectivă, dintr-un gust apt să se plieze la nesfîrşit, nici prin nevoia nediferenţiată a admiraţiei. Există la Perpessicius o

strategie a admirației, mai curînd decît o iubire nețărmurită față de literatură, sub care se ascund luciditate și spirit critic, poate și un secret scepticism. Autorul ***Mențiunilor*** nu e un jubilant sincer, cînd citește pe un Dem. Psatta sau pe un Petru Șerbănescu, ci un dezamăgit ce se complace în jocul plin de primejdii al elogiului fals. El nu e un critic amabil, ci unul ceremonios; iar ceremonia criticului seamănă cu eticheta principilor: e o formă, nu un conținut. Și nu e un impresionist, ci un prețios. Impresionismul lui e trucat, căci nu de contact direct, senzorial, cu operele e vorba aici, ci de o afectare și de o aferare continuă. Obiecția e deghizată, nu absentă. Cel dintîi lucru care ne atrage atenția în mătăsoasele lui fraze este chiar inconsistența elogiului. Cînd laudă, Perpessicius e de obicei numai convențional. În definitiv ce motive de meditație profundă îi puteau oferi lui Emanoil Bucuța aceste fraze despre ***Capra neagră:*** *„ultimul roman..., scris cu aceleași virtuți de stil și poezie, cu aceeași pătrundere a tainelor inimii și cu același meșteșug al compunerii epice...".* Rareori iese Perpessicius din astfel de generalități menite a face plăcere celui comentat. Uneori le evită cu totul, nu însă fără reverența de rigoare: *„Și iată-ne porniți pe consensuri – scrie el după ce a enumerat punctele de dezacord – tocmai în momentul cînd trebuie să ne despărțim".* În schimb, obiecțiile sînt mai totdeauna substanțiale. Politețea e nelipsită și de aici, ea constînd într-o „ipocrită" minimalizare a cauzelor de nepotrivire chiar de către cel care le-a semnalat, cu aerul că se discută mărunțișuri erudite: *„Unde Șerban Cioculescu are totuși dreptate și e desigur partea cu adevărat prețioasă a observațiunilor sale, raportată la mărunțișurile de pînă acum, cărora le-am acordat o excesivă atenție și numai de dragul palavrelor...".* Ar trebui să fie cineva de tot naiv ca să cadă în capcana acestor repetate *mea culpa* și civilități de vocabular. Adjectivele lui Perpessicius – mai numeroase decît oricare altă parte din vorbire în stilul său – nu sînt doar foarte lunecătoare, dar uneori și voit contradictorii, completîndu-se într-un chip derutant: *„E cazul, înainte de toate, al acelui roman pur,* ***Maitreyi,*** *cu care d-l Mircea Eliade a cunoscut o binemeritată glorie, după ce-și făcuse debutul cu o carte, infinit mai complexă, deci mai artificioasă, ca* ***Isabel și apele diavolului****".* Categoric în negație, Perpessicius nu e niciodată, dar cum să ne lăsăm înșelați de citarea cu prefăcut entuziasm a unei observații a lui Vianu despre acele *„aspecte imitate, nerealizate sau minore"* din poezia lui Macedonski, cînd se adaugă numaidecît că poetul *„n-a izbutit, cu toate eforturile lui repetate, să moduleze nici un acord autentic, în ordinea folclorică, nici în cea erotică, nici în cea socială"?*

Oare jurnalul încă inedit ne va prilejui cunoaşterea celeilalte feţe a lui Perpessicius? Greu de presupus: efortul de a scrie protocolar, în critică, nu se poate să nu se fi răsfrînt şi în notaţiile zilnice nedestinate tipăririi, stilul public asupra celui privat. Perpessicius este, cu o formulă adaptată, un critic de lume şi un curtean al Literelor. Arta lui constă mai cu seamă în sugestie şi în nuanţă, deloc în afirmaţia netă, căci nu adevărul interesează într-o astfel de critică, ci respectarea aparenţelor. Un cod al bunelor maniere o prezidează de la un caz la altul. Făcută din gesturi de politeţe, critica lui Perpessicius a inventat un ritual şi o etichetă: menite a învălui un fond sceptic. Raţionalismul galic al autorului ***Menţiunilor,*** educat la şcoala franceză a clasicismului şi a rococoului stilistic, se deghizează în ceremonii bizantine. Perpessicius e fundamental, ca şi Şerban Cioculescu, Streinu ori Pompiliu Constantinescu, un european, un occidental, care însă, spre deosebire de aceştia, a avut gustul oriental (şi levantin) al întortocherii stilistice şi al preţiozităţii. Dacă există în scrisul lui un paradox, el constă tocmai în acest maxim protocol al admiraţiei sub care putem distinge gustul amar al dezamăgirii. Jubilant e Călinescu, nu el, capabil de o patimă a literaturii pe care autorul ***Menţiunilor*** n-o avea deşi o simula, ca un veritabil critic de lume care s-a deprins printr-un îndelung exerciţiu să-şi ascundă sentimentele.

(România literară, nr. 35, 1978)

BCU IASI CENTRALA

TUDOR VIANU

„Opere 2"

Două recente retipăriri *(Arta prozatorilor români; Opere 2)* ne oferă prilejul unei lecturi aproape integrale a criticii lui Tudor Vianu, de la cărui moarte s-au împlinit săptămîna aceasta nouă ani. ***Arta prozatorilor români*** este reluarea întocmai a ediției a doua din 1966, îngrijită și prefațată de Geo Șerban. Volumele doi și (sub tipar) trei din ***Opere*** cuprind studiile critice despre scriitori români și reproduc, cu puține schimbări, ediția lui Pompiliu Marcea din 1970 („Biblioteca pentru toți"). Schimbările țin de perfecțiunea ordinii istorice (*„Junimea"* trece înaintea articolelor despre Maiorescu, acesta, înaintea ***Poesiei lui Eminescu*** etc.), deși însăși această ordine mi se pare contestabilă într-o ediție quasi-completă și, în care, ceea ce ne interesează este mai ales evoluția criticii. Editorii au preferat cronologiei firești a operei o cronologie a autorilor, așa încît trebuie să începi lectura volumului cu unul din ultimele articole ale lui Tudor Vianu (despre Anton Pann, din 1954) și s-o închei cu unul din cele dintîi (despre Vlahuță, din 1919) sau să iei cunoștință de debutul critic al autorului ***(Revisuire critică,*** p. 671) după ce ai parcurs majoritatea contribuțiilor maturității. Credința greșită că o operă critică nu are o istorie proprie, fiind doar un mod de a ne documenta asupra istoriei literaturii, că un critic nu este un scriitor, stă la baza ediției lui Matei Călinescu și Gelu Ionescu, defectuoasă și în alte privințe. N-am înțeles, de exemplu, de ce anumite articole sînt trecute la ***Addenda*** și altele, citate fragmentar, în ***Note.*** E destul să le luăm pe acelea, numeroase, despre Eminescu spre a vedea că e cu neputință de stabilit un criteriu obiectiv al repartizării. Explicația editorilor cum că ***Addendele*** ar fi menite *„să completeze anumite aspecte ale operei sau să satisfacă un interes documentar"* (vol. I, p. XIII) e prea generală ca să constituie un răspuns. În ce privește ***Notele,*** ele sînt bogate și utile. Reproducerea pe larg a unor articole polemice (Gh. Bogdan Duică, I. E. Torouțiu) dă o idee mai bine despre vicisitudinile criticii literare. De unele intervenții banale sau complezențe o ediție ca aceasta s-ar fi cuvenit totuși să se disperseze. În sfîrșit, cîteva mărunțișuri: n-au fost îndreptate unele erori ***(Einiges Psigolophische...*** a apărut în 1860, nu în 1981, cum scrie T.V. la p. 355); nu s-au făcut totdeauna precizările necesare la trimiterile autorului însuși, care nu mai corespund actualei ediții (p. 335); citatul despre ***Figuri și forme literare*** pe la p. 699 se repetă la p. 761 etc.

În activitatea critică a lui Tudor Vianu putem deosebi două etape, în funcție de mijloacele folosite. La început, această critică este una de idei generale, preocupată de factorii culturali ai operei, de izvoare și afinități, respingînd însă, deopotrivă cu impresionismul superficial, și erudiția fastidioasă. *„Trebuie exprimat cu toată energia adevărul* – scrie Tudor Vianu în ***Prefața*** la ***Arta prozatorilor*** (p. 5) – *că scopul esențial al lucrării critice este conștiința. Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui, aplicîndu-se asupra unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificil, mai puțin sigură și menită să rămînă mai puțin completă decît aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte"*. Dacă aceste rînduri au fost deseori semnalate, a fost aproape trecută cu vederea, cealaltă atitudine a lui Tudor Vianu, de combatere a istorismului abuziv care împiedică lucrarea critică, menținînd-o etern în faza preliminariilor documentare. Totuși, ***Prefața*** la ***Poesia lui Eminescu*** a atras autorului supărarea lui Gh. Bogdan Duică ce s-a simțit vizat de o concluzie ca următoarea: *„Între acestea trebuie să apară întrebarea dacă simplitatea nu poate aduce servicii mai bune și dacă, întrebuințînd numai materialul adunat pînă acum, confruntarea cu opera poetului, ajutată de gust literar și de cunoașterea atmosferei în care această poezie s-a dezvoltat, nu poate cumva să îndrăznească a întreprinde ceea ce în general se socotește a fi nu numai atît de greu, dar deocamdată cu neputință"* ***(Opere,*** e, 373). (Părerea că „biografia națională" a poetului se va lipsi pînă la strîngerea întregului (?) material, pe care o ironiza Tudor Vianu în 1930, s-a menținut însă și am văzut-o de curînd reafirmată de unul din colaboratorii la ***Caietele Eminescu).*** Tudor Vianu alege deci o cale de mijloc, atenuînd defectele unei procedări prin calitățile celeilalte. Studiile despre „Junimea" (din ***Istoria literaturii române moderne),*** Eminescu și Maiorescu sînt dovada cea mai potrivită. Ne izbește, în toate, claritatea expunerii, aproape didactică, dar de o suplețe și de o varietate a informației care produce încîntare. Criticul gîndește limpede și construiește metodic. El pornește totdeauna de la situarea istorică a operei, spre a completa cu observații despre circulația temelor și a motivelor. Ideologia scriitorului ocupă un spațiu întins. Ceea ce Tudor Vianu spune, de exemplu, despre formația și despre contribuția originală în estetică și filosofie a lui Maiorescu este definitiv. Rolul criticului e apoi marcat cu precizie, în scopurile pe care și le-a propus și în rezultatele pe care le-a obținut. Aici însă, în pragul analizei propriu-zise, Tudor Vianu se oprește, ca și Maiorescu însuși, de altfel. Dacă poate fi vorba de un maiorescianism adînc la Tudor Vianu (și I. Biberi în monografia lui, și,

mai de curînd, Pompiliu Marcea în prefața ediției din „Biblioteca pentru toți" a exagerat această înrudire), el constă tocmai în stilul general și ilustrativ al caracterizării. Dincolo de ilustrarea formulei generale prin cîteva exemple particulare Tudor Vianu trece rareori. Iată de pildă cum sînt tratate articolele criticului junimist în principalul studiu pe care Tudor Vianu i l-a consacrat: *„Din această pricină puținele articole de critică literară ale lui Maiorescu sînt mari date ale literaturii noastre. Articolul despre Eminescu subliniază cu energie importanța epocală a poetului și schițează pentru o generație întreagă liniile generale ale interpretării eminesciene. Articolul despre Caragiale impune definitiv pe acest scriitor. Din generația următoare el știe să recunoască numaidecît metalul nobil în opera lui Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, I.A. Brătescu-Voinești etc...".* **(Opere,** p. 346–347). Capitolul din ***Istoria literaturii*** va fi mai bogat, dar nu mai puțin abstract-teoretic.

(România literară, nr. 21, 1973)

„Arta prozatorilor români"

S-ar putea ca ***Arta prozatorilor,*** care deschide seria studiilor de stilistică, să fie nu numai rezultatul unei „nevoi de exactitate" (deci tot de știință), cum pretinde Tudor Vianu însuși, ci și al unei încercări de apropiere de text, de viața lui inefabilă, de căutare a mobilurilor individuale ale expresiei. În tot cazul, spre sfîrșitul carierei sale, Tudor Vianu s-a lăsat atras de stilistică, voind să corecteze impresia de generalitate teoretică, pe care critica sa o lăsase pînă atunci, prin aplicații lingvistice. Stilul e înțeles de Tudor Vianu în felul lui Karl Vossler (pe care-l și numește) sau al lui Charles Bally, drept *„întrebuințarea individuală a limbii"*. Pentru Vossler, esteticianul descoperă formele culturii în formele limbii și individualitatea scriitorului, în expresiile folosite **(Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft).** Pentru Bally, *„stilistica studiază faptele de expresie ale limbajului, organizate din punctul de vedere al conținutului lor afectiv"*, deci ca abateri semnificative ***(Précis de stylistique).*** Tudor Vianu distinge între o funcție tranzitivă (de comunicare) și una reflexivă (artistică) a limbajului, definind stilul drept *„ansamblul notațiilor pe care el (scriitorul) le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic"* (p. 13). Artisticul echivalează deci cu deviere subiectivă de la norma comună, capabilă să exprime *„variațiile viziunii și sensibilității*

individuale" (p. 2). În fapt, Tudor Vianu nu părăseşte cu totul punctul de vedere al Retoricii *(„artistul întrebuinţează totuşi forme generale de expresie, comparaţii şi metafore, alegorii şi epitete"* etc., p. 3–4), completîndu-l prin observarea că descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu e şi suficientă; abia frecvenţa unui procedeu ori absenţa altuia, abia varietatea individuală a figurilor generale indică nota personală a scriitorului.

E interesant însă că spiritul teoretic al lui Tudor Vianu a găsit ocazia să se reafirme, poate tocmai cînd ne-am fi aşteptat mai puţin: *„Pentru cercetătorii de azi, există nu numai stilişti, dar şi stiluri – încheie criticul oarecum în sensul deosebirii lui Spitzer dintre* ***Sprachstil*** *şi* ***Stilsprache;*** *nu numai scriitori individuali, dar şi grupări care îi conţin, curente care îl poartă"* (p. 14). Încît ***Arta prozatorilor români*** va combina criteriul expansivităţii individuale cu acela al stilului de epocă, marcîndu-l în special pe cel din urmă. Prozatorii sînt grupaţi „istoriceşte", în funcţie de şcoala sau curentul de care aparţin. Individualitatea fiind subordonată speciei. Cartea devine astfel o istorie a prozei noastre în latura elementelor de limbaj şi de compoziţie. *„Dezvoltarea prozei literare româneşti ne-a apărat cu un proces unitar"* (p. 6) , remarcă T. Vianu însuşi, după ce a raportat tipul său de descriere istorică la istoriile literare obişnuite. Ceea ce mi se pare cu adevărat memorabil şi util în ***Arta prozatorilor*** este tocmai înfăţişarea acestui proces organic de evoluţie a prozei, de la Heliade şi Bălcescu la Camil Petrescu, stabilirea afinităţilor şi legilor generale (oricîte lacune s-ar găsi). Portretul artei fiecărui scriitor conţine numeroase lucruri interesante, analize de detaliu, însă forţa lui Tudor Vianu stă, şi de această dată, mai puţin în identificarea originalităţii misterioase şi irepetabile a unui autor decît în ştiinţa de a compara şi clasifica. Să dau, ca singur exemplu, capitolul despre Hortensia Papadat-Bengescu. E limpede că descrierea modului în care proza romancierei se desface, treptat, din stilul liric, vaporos al lui Delavrancea şi Macedonski, din acela alegorizant şi estet al lui Anghel sau Galaction e superioară determinării noutăţii propriu-zise a acestei proze. Amestecul de lirism şi analiză, pe care a pus mare temei E. Lovinescu, şi pe care Tudor Vianu îl socoteşte un merit al scrierilor de început ale prozatoarei (părînd a-i regreta lipsa din romane) nu constituie o formulă satisfăcătoare. Mai profundă e observarea senzorialităţii, dar pe care Tudor Vianu o apreciază mai ales întrucît devine reflexivă! Începe să fie evidentă neînţelegerea tipului de proză, foarte modernă, pe care o scrie Hortensia Papadat-Bengescu. O serie de procedee de introducere în scenă a personajelor, de compoziţie, tehnica însăşi a naraţiei şi analizei rămîn, de altfel, nerelevate.

În ansamblu, importanța *Artei prozatorilor* constă în a fi prima încercare de critică stilistică sistematică la noi și un bun îndreptar de lectură.

(România literară, nr. 21, 1973)

„Opere 7"

După *Estetica,* publicată în al 6-lea volum de *Opere,* este acum rîndul celorlalte studii ale lui Tudor Vianu din aceeași sferă de preocupări să fie strînse în volum. Editorului Gelu Ionescu i s-a alăturat, pentru volumul 7, George Gană, autor al unei atente postfețe. Materialul este excepțional și, în genere, puțin cunoscut. *Problema valorizării în poetica lui Schiller,* cu care Tudor Vianu și-a trecut în 1923 doctoratul la Tübingen, tipărită în germană un an mai tîrziu, apare pentru întîia oară în traducerea românească. *Dualismul artei,* cartea următoare a esteticianului, este tipărită după mai bine de cincizeci de ani de la singura ediție (1925). Din „Revista de filosofie", 1930, este reprodus studiul intitulat *Estetica antică.* În sfîrșit, *Probleme filosofice ale esteticii* reprezintă textul inedit al unui curs universitar, revizuit de autor după litografierea lui în 1944–1945. Acestea sînt lucruri rare. Celelalte studii, de mai mică sau de mai mare întindere, au cunoscut o răspîndire normală, fiind retipărite în volumele autorului. Atît postfațatorul, cît și N. Tertulian în articolul de la pagina alăturată a revistei noastre socotesc, pe bună dreptate, importante aceste lucrări ale lui Tudor Vianu întrucît ne permit să ne facem o idee precisă despre continuitatea scrisului său în domeniul esteticii. George Gană examinează cu precădere cursurile universitare. N. Tertulian stabilește locul esteticianului român în cuprinsul direcțiilor principale ale disciplinei din prima parte a secolului, bazîndu-se mai ales pe *Estetica* din 1934. Cronica mea diferă ca scop și ca premise: îmi propun să analizez mai puțin ideile esteticianului decît modul realizării lor literare; și atribui o mai mare însemnătate unora din studiile publicate în volumul 7 decît *Esteticii,* fiindcă mi se pare că Tudor Vianu a fost eminent nu atît ca teoretician al artei, cît ca istoric al ideilor estetice.

Într-adevăr, eclectismul luminat al lui Tudor Vianu își arată limitele tocmai în unicul lui tratat sistematic, în *Estetica,* operă primită cu rezerva la apariție din această cauză. Ea a fost însă pregătită, cum ne convingem străbătînd volumul de față, prin numeroase studii al căror obiect îl formează de obicei nu o problemă teoretică sau alta, ci comentariile pe care ele le-au suscitat în decursul timpului, altfel spus,

evoluția punctelor de vedere exprimate în legătură cu ele. Remarcabil istoric al esteticii, prin informație și claritate, deși nu ne-a lăsat decît fragmente dintr-o posibilă operă de acest fel, i-au lipsit lui Tudor Vianu plăcerea și, probabil, capacitatea de a sta singur față-n față cu problematica propriu-zisă a artei. S-a refugiat mereu în domeniul auxiliar al erudiției istorice. Voind să știe totul despre sursele speculației estetice, n-a mai putut să regăsească acea spontaneitate pe care o dă, nu desigur ignoranța, dar renunțarea la imensul bagaj de cunoștințe acumulat prin contribuția altor gînditori. Contemplația și reflecția estetică traduc un contact imediat cu arta; timpul lor este un prezent etern. Tudor Vianu privește mai mult spre trecut. Forma gîndirii sale este una a medierii permanente. Obiectul i se înfățișează prelucrat de comentarii anterioare. Eclectismul provine, cel puțin în parte, de aici. De cîte ori o soluție (și el le cunoaște pe toate) i se pare superioară celorlalte, Tudor Vianu nu ezită să și-o însușească, indiferent la faptul că ea aparține unei concepții incompatibile cu aceea care i-a furnizat soluția învecinată. Dacă radicalismul lui Croce rezultă dintr-un fel de fanatism al purității concepției, eclectismul lui Vianu rezultă, din contra, dintr-o toleranță împinsă pînă la ștergerea granițelor dintre diferitele concepții. Istoria urmează la Croce teoriei; la Vianu îi premerge. ***Estetica*** lui se cristalizează după sute de pagini de cercetare istorică; și, odată concepută și scrisă, nu e urmată de alte studii similare, ci tot de lucrări în care investigația istorică o covîrșește pe aceea sistematică. Din confruntările succesive nu se naște la Tudor Vianu decît nevoia altor confruntări; domeniul estetic îi apare mereu ca domeniu al unei metamorfoze continue; soluția proprie indefinit amînată denotă o greutate de a alege și de a se fixa. Croce este înainte de orice un estetician original, care scrie istorie spre a-și justifica teoria; Vianu este mai ales un istoric: eclectic fiindcă nu se raportează aproape niciodată la termenul stabil și exigent al unei singure teorii.

Exemplul tipic îl constituie studiul despre ***Dualismul artei,*** a cărui temă este formulată limpede de la început: *„În lucrarea de față se face pentru întîia oară încercarea de a înfățișa laolaltă silințele cercetătorilor mai noi care au căutat să stabilească diferențele tipice care divizează domeniul artei"*. Pe urmele kantienei separații dintre artă și frumos, dintre o estetică a conținutului și una a formei, Tudor Vianu va studia de la Schiller la Panofsky, trecînd prin Worringer și Wölfflin, dualismul artei. Originală e, pînă la un punct, punerea problemei; ca și ordonarea ilustrației. Ceea ce nu e, desigur, puțin lucru. Regăsim nu numai uriașa erudiție cu care Vianu se înarma de fiecare dată cînd pornea la drum, dar și un scrupul infinit de clarificare

a raporturilor şi evoluţiei dinlăuntrul temei sale. Însă nu şi vreo originalitate de fond: căci studiul propriu-zis constă din rezumarea principalelor opinii. Din mosorul kantian, Vianu desfăşoară firul dualităţilor şi divizărilor succesive ale domeniului artei. Nu rămîne, e drept, la o curată constatare a tezelor; clarificarea însăşi presupune luarea unei poziţii. Dar de obicei la el, o teză se corectează şi nu nuanţează prin alta care i-a succedat, Worringer prin Dilthexy, psihologiştii prin pozitivişti. Obiecţiile ridicate de Vianu însuşi sînt de ordin secundar şi, nu întîmplător, cele mai multe se produc, în capitolul despre Spengler, al cărui limbaj metaforic nu are totdeauna acoperire filosofică.

Autorul ***Dualismului artei*** rămîne un admirabil istoric al ideii de dualitate (în estetica germană) şi un la fel de admirabil profesor. De cîte ori îl recitesc, mă regăsesc în situaţia studentului care i-am fost acum douăzeci de ani, curios de cunoştinţe noi şi de clare scheme de gîndire. Meritul profesorului constă în a produce certitudini. Însă înţelegerea are un prag, al dubiului, peste care trecem neapărat la o anumită vîrstă. Didacticismul lui Vianu ne opreşte de obicei înaintea acestui prag; căci el ne întăreşte în speranţele noastre a nu şti mai mult, totul chiar, dar ne interzice să ne îndoim în principiu de pătrunderea minţii. Ne instruieşte fără să ne şocheze şi, mai ales, nu vrea să ne primejduiască. Dar oare există cu adevărat creaţie, în filosofie ca şi aiurea, fără un sîmbure de iniţiativă hazardată? Vianu e un consolidator care construieşte abia după ce stadiul acumulărilor i se pare încheiat. Are o viziune „organică" a cercetării. Însă acumularea de cunoştinţe nu devine de la sine creaţie: e nevoie de introducerea, într-o ordine stabilită de fapte, a unui semn de întrebare, a unei negaţii; iar spiritul negator e mai degrabă unul imatur şi pripit decît unul care aşteaptă răbdător consumarea firească a etapelor. Nici o creaţie nu e pe deplin organică. Fără ruptură, fără salt, creşterea nu se realizează. Vianu detestă imaturitatea negaţiei şi e fundamental un sceptic, lipsit de acea candoare datorită căreia creatorul, ca şi copilul, se poate legăna în iluzia că tot ce face este original şi nou.

Acest scepticism are la origine o prudenţă de om foarte învăţat. Vianu ni se înfăţişează aproape de la început în ipostaza adultului, obsedat de o tradiţie prea bogată ca să-i mai îngăduie libertăţi absolute. Posibilităţile creatoare i se par epuizate dinainte. Totuşi a existat şi la el un moment al speranţei naive, repede depăşit: îl descoperim în studiul de debut despre poetica lui Schiller. Este cel mai simpatic şi tineresc lucru ieşit din mîna esteticianului. *„În numeroasele studii dedicate scrierilor estice ale lui Schiller şi în special vestitei sale*

poetici, lucrarea ***Despre poezia naivă şi cea sentimentală*** *– spune Vianu în* ***Cuvîntul înainte*** *al tezei sale, alegîndu-şi, cum se vede, drept punct de plecare tot comentariile anterioare – problema estetică a valorizării a atras, în mod surprinzător, cel mai puţin atenţia cercetătorilor. Şi totuşi tocmai aici rezidă importanţa principală a lucrărilor lui Schiller".* A doua jumătate a frazei este neobişnuită pentru Vianu: căci echivalează cu aşezarea chestiuni pe o bază diferită de aceea de la majoritatea esteticienilor. Şi chiar dacă va consacra întîiul capitol al studiului (şi părţi din celelalte) tot unei critici a criticii, autorul va fi silit, mai departe, să se despartă de tradiţia comentariilor schilleriene şi să şi susţină propriul punct de vedere. Aparent neînsemnata abatere de la perspectiva curentă are consecinţe majore. Karl Groos, referentul tezei, le-a remarcat numaidecît. În notele bogate ale volumului 7, referatul lui este reprodus integral (l-a publicat mai întîi Stancu Ilin în „Manuscriptum"): *„Aducînd în prim plan, în celebrul studiu al lui Schiller, nu diferenţierea tipo-psihologică, la care trimite titlul, ci problema valorizării – scrie profesorul de la Tübingen – (Tudor Vianu) a ajuns să descopere legături între opera poetului şi* ***la querelle des anciens et des modernes,*** *din timpul lui Ludovic al XIV-lea şi cu întreaga dispută pe această temă, din Franţa şi Germania".* Dar nu doar restituirea în context istoric este inedită, ci reinterpretarea subtilă noţiunilor din poetica schilleriană. Karl Groos o ştie bine: *„Printre lucrurile cele mai valoroase aduse de el (de Vianu), aş considera analiza noţiunii de naiv... Instructivă este, de asemenea, folosirea conceptului de ficţiune al lui Valhinger în legătură cu modul în care Schiller transformă tot mai mult opoziţia dintre naiv şi sentimental, formulată mai întîi istoric, într-una sistematică".* Nici vorbă, este în acest prim studiu un Vianu diferit de cel ştiut nouă apoi. Capitolele 3–5 sînt, teoretic, de o mare fineţe şi originalitate. Nicăieri autorul **Esteticii** n-a repetat acest mod direct de tratare, care presupune o suspendare provizorie a conjuncturii interpretative şi ţinerea sub ochi a obiectului propriu-zis. Ulterior, esteticianul se distanţează de obiect, preferînd grila pe care comentatorii succesivi au pus-o între el şi Schiller. Studiul de debut ne îndreptăţeşte să privim cu oarecare nostalgie spre destinul filosofic al autorului, întors din promiţătorul său elan spre sinteză personală, de o exagerată circumspecţie. În Tudor Vianu, un posibil teoretician al artei s-a sacrificat pe altarul erudiţiei istorice.

(România literară, nr. 26, 1978)

G. CĂLINESCU

„Principiile de estetică ale lui G. Călinescu"

Iată, în sfîrşit, un volum care strînge cele mai importante scrieri de estetică ale lui G. Călinescu, de la „cursul de poezie" din 1937–1938, la ***Universul poeziei,*** publicat în 1947, de la ***Simţul criticii*** din 1927, la ***Tehnica criticii şi a istoriei literare*** din 1938..., dar nu ştiu ce să citez şi ce să las deoparte: sînt aici ***Istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică, Domina bona, Poezia „realelor", Clasicism, romantism, baroc, Sensul clasicismului.*** Nu mă pot opri, tocmai fiindcă e vorba de o carte extraordinară, să nu fac cîteva remarce mărunte, dar care mi-au tulburat bucuria. Citim pe copertă: George Călinescu. Acest **George,** cînd e ştiut că autorul semna cu iniţială, dă numelui un aspect grafic neobişnuit. Volumul e însoţit de prefaţa lui Ion Pascadi. Să-mi fie iertată întrebarea, dar de ce această lipsă de modestie? Are nevoie G. Călinescu de prefeţele noastre? Sau este mai degrabă vechea preocupare a editurilor de a ne lămuri cum stăm cu „principiile de estetică" ale autorilor clasici? A doua supoziţie pare a fi mai aproape de adevăr, fiindcă în prefaţă (vagă descriere a articolelor) furnică propoziţiile de tipul: *„e drept, iar formulările nu excelează uneori prin rigoare", „în procesul clarificării concepţiilor sale filosofice şi sociologice..."* (dar Călinescu e perfect clarificat din 1927!), *„reabilitînd din punctul de vedere ştiinţific inefabilul artei..."* etc. Ah, poncifele astea!

Ar fi să cad, la rîndu-mi, în vanitatea de a scrie în cinci pagini despre cele mai frumoase eseuri ale lui G. Călinescu, dacă aş încerca să vorbesc despre toate. Unii critici le cunosc, alţii le vor citi acum. Mai interesant ar fi să descoperim în ce constă darul speculativ al lui G. Călinescu. Talentul lui de evocator, de portretist, în proză sau în critică, fineţea analizelor sale critice, au fost adesea relevante. Dar despre „esteticianul" G. Călinescu s-a scris cu nedrepte rezerve, aceleaşi din cazul „esteticii" lui. Pe scurt, nu doar i s-a refuzat originalitatea gîndirii estetice, dar s-a convenit cu destulă greutate că are măcar spirit speculativ. Îndoiala aceasta a fost întreţinută cu grijă mai ales de profesorii de estetică, ameninţaţi în însăşi raţiunea lor de a fi, căci G. Călinescu nu ştie să fie blînd cu el: *„**Estetica,** declară el din capul locului, este o disciplină sau mai bine zis un program de preocupări care s-a născut, inconştient sau nu, din nevoia simţită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilităţii artistice prin judecăţi aşa-zise obiective, adică în fond străine de fenomenul*

substanțial al emoției". Ca tocmai un profesor de estetică să prefațeze acum ***Principiile*** lui G. Călinescu – iată un paradox la care s-ar cuveni să medităm! Firește, am în vedere categoria, nu persoana prefațatorului.

Singura estetică posibilă fiind, prin urmare, pentru G. Călinescu, una a posteriori, nu o știință, ci o sumă de observări și reflecții asupra operei, o experiență a operei generalizată, – eseurile vor deveni analize ale lecturii noastre valabile condiționat și fără a întruni cerințele unui sistem. Cu mult înainte de Gaëtan Picon în ***L'écrivain et son ombre,*** a vorbit despre estetică ca despre o experiență nemijlocită a valorii. Cititor excepțional, nu se putea ca G. Călinescu să nu fie și un cunoscător excepțional al obișnuințelor, al surprizelor și al ticurilor lecturii. Talentul lui teoretic nu-i cu nimic mai prejos decît acela critic. O pagină de G. Călinescu rămîne totdeauna o pagină de G. Călinescu.

„Prin simbol înțeleg tocmai ceea ce se raportează la destinul meu de om și socotesc că e poetic orice lucru care vorbește despre mine [...] Oricum, e greșit să considerăm lucrurile în sine, trebuie mereu să le raportăm la ideea generală. Cineva îmi va spune poate că aparatul de radio este eminamente prozaic. Ca orice invenție, tehnică. Însă obiectul nu-i constant, zic eu, ideii. Trebuie să vie numai poetul să accentueze simbolul inclus. De ce dacă îngerii vestesc catastrofa finală prin trîmbiță, n-ar vesti-o prin radio: «Atențiune, atențiune!! Vae, vae, incolis terrae» și celelalte? De ce pîlnia aparatului în legătură cu eterrul n-ar primi mesagii din cerul însuși? Este evident că dacă Iisus ar fi apărut într-o vreme ca cea de azi, limuzina și radioul ar fi fost imagini sacre. Răstignirea pe cruce era atunci o pedeapsă banală. Astăzi Iisus ar fi fost împușcat și pușca ar fi devenit obiect sfînt [...] Eu îmi iau ca motto versurile lui Eichendorff: „În fiecare lucru doarme un cîntec...".

G. Călinescu introduce și în limbajul estetic libertatea cuvîntului și imaginația creatoare: cele mai abstracte noțiuni se însuflețesc și se leagă în chip nevăzut. G. Călinescu umple de viață spațiul ideilor; între două definiții estetice ne așteptăm la o lovitură de teatru. O concluzie ne taie răsuflarea ca o cortină, căzută brusc peste finalul piesei. Chiar cînd dă eseului un aer de „seminar" ***(Universul poeziei),*** G. Călinescu știe să fie așa de puțin profesor, încît nu încape nici o umbră de pedanterie. Elevul nu e, nici el, elev, după cum profesorul nu e profesor: unul este un alter-ego al celuilalt, o fantasmă intentată din rațiuni retorice. Căci vorbind mereu cu sine, G. Călinescu nu se dedublează realmente, din îndoială sau din prudență, totul rămîne gratuit, ca un joc al inteligenței, mai degrabă un spectacol decît un dialog.

Aceasta şi este nota „esteticii" lui G. Călinescu: spectacolul. Ideile capătă la el o prezenţă aproape fizică, sînt personajele unei comedii, se costumează, se deghizează, se mişcă într-un decor studiat minuţios. Piesele de teatru ale lui G. Călinescu nu sînt deosebite structural de eseuri: materia fiind alta, spiritul intern e acelaşi.

În ***Poezia „realelor"***, G. Călinescu împarte pe scriitorii români în două categorii: didactici şi gnostici. Dacă ar fi să-l încadrăm pe el însuşi într-o categorie ar fi în cea de a doua, a gnosticilor, a „realiştilor", alături de Caragiale, de exemplu. Nu pur şi simplu din cauza „teatrului". Înrudirea e mai profundă. În ***Domina bona,*** G. Călinescu încearcă să descrie literatura română prin spiritul lui Caragiale. De ce tocmai Caragiale, ne putem întreba. Pornind de la cîteva tipuri ale lui Caragiale, G. Călinescu ajunge la concluzii paradoxale. Poate că nu răsturnarea tuturor judecăţilor noastre este lucrul cel mai uimitor în ***Domina bona,*** dar o mare similitudine dintre mecanismele descrise de G. Călinescu la Caragiale şi la eroii lui şi propriul chip de a gîndi. G. Călinescu „reabilitează" pe Zoe, pe Pristanda şi pe ceilalţi care, ca şi Caragiale însuşi, sînt „inteligenţi", adică mobili, minţi dialectice, sărind cu uşurinţă peste contradicţii, deloc dogmatici. Fireşte, ei sînt caricaturali şi asta ne împiedică să-i judecăm just. Leonida, de exemplu, se caracterizează prin această eliminare sistematică a contradicţiilor, acolo unde le întîlneşte: *„Astfel a declarat că nu-i revuluţie, pentru că nu e voie de la poliţie să se tragă cu pistoale. Cu toate astea s-a tras cu pistoale. Conu Leonida găseşte un distinguo. Nimeni n-are voie să dea cu pistolul afară de poliţia însăşi, şi, în cazul acesta a fost poliţia în persoană"*. Caragialismul lui G. Călinescu constă în absenţa oricărei rigidităţi dogmatice, în această emoţie (pe care o are şi Leonida) de a întoarce noţiunile pe partea cealaltă, de a găsi senzaţionalul în locurile comune. Pentru noi, nimic nu e mai fix, mai înrădăcinat, mai aproape de prejudecată şi schemă decît eroii lui Caragiale. Ei bine, un Titirică profund şi mistic, un Ipingescu cartezian, un Trahanache avînd despre femeie filozofia lui Dante, un Caţavencu comparabil cu Hasdeu – sînt observări paradoxale şi care, de n-ar fi dovedite de geniul lui Călinescu, ar rămîne un fel de *„revuluţie făcută de poliţie în persoană"*. Raţionamentul nu diferă: şi pentru unul şi pentru altul, totul atîrnă de interpretare. Ceea ce spune Leonida despre statul democratic e plauzibil dacă îi admitem premisa. Acest caragialism al lui G. Călinescu, acest geniu al paradoxului, adică plăcere de a dovedi profunzimea lucrurilor comune, nu trebuie totuşi absolutizate fiindcă există şi un „dogmatism" foarte puternic la Călinescu, (de exemplu, în tot ce are atingere cu romanul sau cu specificul naţional).

Interesant este să vedem şi ce se întîmplă cînd G. Călinescu scrie despre un, de data aceasta, integral dogmatic, ca Titu Maiorescu. Numeroase pagini din ***Poezia „realelor"*** sau ***Domina bona*** îi sînt consacrate. Dacă eroilor lui Caragiale, aşa de des învinuiţi de lipsa fondului, de caricatură goală, de mecanism pur Călinescu le găseşte tocmai un fond puternic (aceasta este şi demonstraţia lui), lui Maiorescu i se tăgăduieşte acest fond. *„Fondul era, înaintea lui Maiorescu, un fond fără formă gramaticală, în timp ce el pretindea că e o formă fără fond. Cînd citeşti discursurile, remarcabile, ale lui Maiorescu, constaţi cu surprindere carenţa fondului"*. Cu alte cuvinte, paşoptiştii sînt haotici, dar au fond, adică tensiune, viaţă spirituală, Maiorescu e formalist întrucît se ocupă exclusiv de expresie. Aici sînt două întîmpinări posibile. Prima este aceea că prin *expresie* Maiorescu nu înţelege *formă*, ordine de suprafaţă, ci structură adîncă. El este un „structuralist" identificînd, înaintea lui Claude Lévi-Strauss, expresia, cu acea savoare inefabilă prin care structura se deosebeşte atît de elementele ce o compun cît şi de suma lor. Aşadar, paşoptiştii, n-au **fond**, pentru Maiorescu, întrucît n-au expresie; el împrumută de la alţii formele superficiale. În acest caz formele lor vor fi, firește, goale. În al doilea rînd, Maiorescu face o curioasă (dar explicabilă) extindere: lui, „inteligenţa" paşoptiştilor şi a eroilor lui Caragiale i se pare nu doar semn de mobilitate morală. G. Călinescu găseşte filosofia lui Caţavencu în uşurinţa cu care „se repliază" moral. Pentru Maiorescu acest punct de vedere este inadmisibil şi „caragialismul" generaţiei de la '48 i se înfăţişează ca o lipsă de fermitate şi de consecvenţă. Acesta este „fondul" pe care Maiorescu îl caută la el şi nu-l găseşte: gravitatea, simţul tragicului istoric, linearitatea morală dusă pînă la rigiditate. E curios că nu şi-a dat seama cît de aproape era Bălcescu de idealul lui. Pentru „inteligenţa" lui Călinescu (perspectivă întoarsă) Maiorescu e linear, adică inuman, mai bun etic, dar sărăcit ca experienţe morale! Doctorul Hergot din ***Bietul Ioanide*** care înseamnă în jurnalul său cînd află că a murit Gonzaly Ionescu: *„Cerul extrem de senin. Priviţi steaua polară"* este un astfel de tip impersonal, abstras, şi ne face să ne gîndim la Maiorescu cel ce notează în ziua înnebunirii lui Eminescu: *„Foarte cald!"* Maiorescu urăşte bufoneria, tocmai fiindcă confundă labilitatea intelectuală a lui Leonida cu labilitatea morală a lui Caţavencu. Pentru el, fond înseamnă, în ultimă instanţă, constanţă şi seriozitate, refuzul tranzacţiilor, indiferent de sensul lor.

(România literară, nr. 47, 1968)

„Istoria literaturii române"

„Dl. G. Călinescu trebuie să plece din învățămînt și aceasta pentru că: a) este periculos educației tineretului, prin lipsa de obiectivitate cu care tratează literatura română, denaturînd relațiile și valorile, cu scop de-a dărîma gloria trecutului și a făuri temple pentru trecătoarele și neînsemnatele talente de duzină, pe care d-sa le evidențiază; b) este lipsit de sentimentul onoarei patriotice și românești...; c) este slujitorul fanatic al unei 'concepții inactuale ori periculoase, după care naționalismul este desconsiderat...; d) este un spirit critic negativist și periculos pentru neamul acesta... De aceea, Iașul Moldovei lui Ștefan cel Mare și al lui Eminescu nu-l mai poate suferi. Să plece!".

Aceste fraze agramate și agresive poartă semnătura unui oarecare M. Gr. Constantinescu într-o broșură menită a semnala intelectualilor moldoveni primejdiile legate de publicarea la Fundație a ***Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*** de G. Călinescu. Le-am extras dintr-o carte utilă și destul de bine alcătuită a lui Petre D. Anghel (p. 66-67) care reface ***Dosarul critic*** la ***Istoriei*** (Editura *Eminescu*). Voi spune cîteva cuvinte mai la vale despre dosarul cu pricina. Deocamdată aș insista pe primirea de care ***Istoria*** a avut parte la tipărirea ediției princeps. Ea este de două feluri, după cum vine de la atacatori fără nici un scrupul ori de la apărători prea plini de scrupule.

M. Gr. Constantinescu se rînduiește, desigur, printre cei dintîi. El este, judecînd după argumente, un „naționalist". Majoritatea denigratorilor ediției princeps face parte din această tabără, pe cît de zgomotoasă, pe atît de ineptă. Predecesorii de acum o jumătate de veac ai lui Vadim Tudor își reunesc glasurile într-un veritabil cor al urii. „Sacrilegiu", „impietate", „complot împotriva frumosului românesc", „scandal public", „batjocorirea patrimoniului spiritual românesc", „act de lesnațiune" – iată doar cîteva din aprecierile acestor oameni, ale căror nume nu ne mai spun astăzi nimic, dar a căror mentalitate aculturală și al căror vocabular își păstrează, din nefericire, actualitatea.

Explicabilă, deși în fond meschină, este receptarea cărții lui G. Călinescu de către criticii serioși ai momentului. Cu două sau trei excepții (tinerii de la revista „Albatros" ori aceia, ca Adrian Marino și Al. Piru, sprijiniți de Călinescu la debutul lor), criticii nu fac, dacă e să spunem lucrurilor pe nume, decît să caute noduri în papură ***Istoriei.*** Evident iritat de capitolul care i-a fost consacrat, și care nouă astăzi ni se pare și exact, și frumos, sexagenarul E. Lovinescu, decanul de vîrstă

al breslei, intră nesilit de nimeni într-o demonstrație sofistică din care rezultă că G. Călinescu are toate *„marile însușiri de expresie artistică, de receptivitate estetică, de amplexiune a inteligenței, de putere de muncă, de adunător de uriașe materiale și de animator al lor prin simplul prestigiu al talentului"*, dar că, în același timp, el *„nu era indicat pentru a scrie o **Istorie a literaturii**"* (loc. cit., p. 187). O enormă cronică a lui Ș. Cioculescu recunoaște meritele literare (portrete, evocări, descrieri) ale cărții, ba chiar și îndreptățirea criteriului estetic, adică valoric, întrebuințat într-o istorie, dar îi neagă eficacitatea de „calitate științifică" (p. 215). Pentru cine știe stilul insidios cioculescian, aceasta înseamnă a lua înapoi cu ambele mîini ceea ce ai dat cu una. Curios este că Ș. Cioculescu respinge tocmai lectura inversă care face originalitatea lui Călinescu și încă în numele unor pretinse anacronisme. Uzînd de o erudiție întrucîtva școlărească, Ș. Cioculescu indică datele de apariție ale unor opere invocate de autor ca să probeze, de exemplu, că D. Cantemir nu putea apela în ***Istoria ieroglifică*** la un procedeu satiric voltairian de vreme ce testele satirice ale scriitorului francez sînt ulterioare celui ale scriitorului român. Este limpede că se confundă afinitatea cu influența și că Ș. Cioculescu rămîne la ideea pozitivistă de istorie literară.

Dosarul critic al lui Petre D. Anghel recurge în linii mari la metoda cărților din fosta colecție de la Editura *Eminescu* intitulată ***Interpretat de...*** Prefața este în genere corectă (dar cu unele simplificări, cum ar fi așezarea lui Al. George și M. Nițescu în linia detractorilor proletcultiști ca Ion Vitnec), fără idei generale și cam descriptivă, părînd, în plus, redactată înainte de revoluție, dacă e să ne luăm după unele aprecieri „prudente", ca și antologia de texte critice, oprită cam acum zece ani. Interesante mi s-au părut tabelul cronologic ***(Istoria Istoriei)*** și ideea de a folosi excerpte din corespondența Călinescu-Rosetti referitoare la ediția din 1941. N-am înțeles exact sensul separării articolelor în două capitole, intitulate ***Pro și contra*** și, respectiv, ***Cronici, articole, studii,*** nici încălcarea cronologiei. Capitolul ***Bătălia...*** este incomplet și trage spre partea celor care, ca Al. Piru, au pledat cauza textului completat de autor după 1988, arată clar că ***Istoria*** intră irevocabil cu acel prilej în zodia elogiilor imperturbabile. Tristă soartă: meschinelor comentarii de la început le iau locul acum comentarii apologetice încă și mai plicticoase (un record greu de egalat: articolul lui D. Micu intitulat ***Palatul fermecat).***

Nu pot încheia fără a semnala un text pe care nu-l cunoșteam. L-a publicat N. Vasilescu-Capsali în „Tribuna" din 1977, de unde l-a

reluat Petre D. Anghel. E vorba de propunerea pe care Ş. Cioculescu, T. Vianu şi Vl. Streinu o fac, pe la începutul lui 1942, şi, se pare, la cererea expresă a ministrului I. Petrovici, unul din nemulţumiţii de cartea lui Călinescu, de editare a unei istorii a literaturii române. Una **adevărată,** se înţelege, adică ştiinţifică. În text, regăsim multe din obiecţiile pe care îndeosebi Ş. Cioculescu le adusese ***Istoriei*** călinesciene *(„un loc prea întins subiectivismului în stabilirea valorilor", „numeroase erori de fapte şi de date"* ş.a.m.d.). Cum se poate constata, trei dintre cei mai de seamă critici ai momentului împing invidia profesională pînă la a se preta jocului autorităţii culturale a vremii şi a lovi, fie şi indirect, o carte neplăcută acestora. Cei trei crai au reuşit să dea, doi ani mai tîrziu, o succintă ***Istorie a literaturii române moderne*** (secolul XIX), perfect onorabilă, dar neputînd-o concura pe a lui Călinescu.

(România literară, nr. 13, 1993)

G. CĂLINESCU, MATEI CĂLINESCU, ADRIAN MARINO, TUDOR VIANU

„Clasicism, baroc, romantism"

Cunoscuta prefață cu acest titlu a lui G. Călinescu la ***Impresii asupra literaturii spaniole*** deschide o culegere recentă de studii consacrate clasicismului, romantismului și barocului de către Tudor Vianu, Adrian Marino și Matei Călinescu. Utilitatea ei indiscutabilă nu ne scutește de a căuta criteriile după care a fost alcătuită. Din capul locului ne întrebăm cine este autorul selecției și al rezumatelor analitice, fiindcă, totdeauna în asemenea cazuri, este evident un punct de vedere, mai ales erori. Anonimatul arată o ciudată (și destul de răspîndită) idee despre antologia critică. Principala eroare a culegerii este înșiruirea alfabetică a autorilor incluși, deși ordinea cronologică ar fi fost cea firească. Studiile reflectă momente succesive din istoria temei. Evoluția unghiului de vedere și a tehnicii de analiză rămîne greu de determinat fără respectarea cronologiei. Matei Călinescu îl citează pe Adrian Marino, căruia însă îi premerge în culegere, și amîndoi pornesc de la Tudor Vianu, care le succede. Selecția nu e, nici ea, infailibilă. Din Tudor Vianu a fost preferat ***Începuturile iraționalismului modern,*** numai tangențial în raport cu problema cărții, unui studiu precum ***Manierism și asianism,*** cu siguranță mai potrivit. Numărul autorilor este și prea restrîns ca să ne facem cu adevărat o părere despre contribuția românească în materie. Ar fi fost un lucru interesant să vedem cum se punea, de exemplu, chestiunea barocului înainte de război și cum se pune astăzi, cum s-a modificat conceptul de clasic sau acela de romantic, dacă a existat un clasicism sau un baroc românesc; după cum, ar fi fost instructiv să putem compara modul de interpretare tradițional cu acela modern.

Studiile, în sine, sînt, firește, excelente. Ele sînt de trei tipuri. ***Clasicism, romantism, baroc*** al lui G. Călinescu seamănă cu ***Lo barroco*** al lui Eugenio d'Ors, nu numai prin cîteva idei, dar, mai ales, prin factura literară. Amîndouă formulează teoretic o experiență artistică nemijlocită; este vădit că și Eugenio d'Ors și G. Călinescu pornesc de la un gust și de la o observare personală a operelor. Ei au plăcerea de a trăi printre tablouri înainte de a o avea pe aceea de a le comenta. Meditația începe de la ochiul care vede detaliul revelator, de la impresia pe care o lasă în suflet, o pînză sau o figură sculptată. Însă acumularea de impresii scoate, curînd, la iveală ideea; culorii afective i se substituie o culoare ideologică și ceea ce păruse gust empiric și

provizoriu se dovedește a fi o solidă cultură. Rapiditatea generalizării e la fel de mare ca și aceea a privirii. G. Călinescu are spirit sintetic și expresie lapidară, aforistică. Metoda inductivă e, poate, înșelătoare, o simplă tehnică de a capta și reține pe cititor, un *suspense*, într-atît se impune, în cele din urmă, o schemă de gîndire care constrînge noțiunile să i se supună. Și Eugenio d'Ors și G. Călinescu sînt, în fond, niște dogmatici paradoxali, tinzînd, prin impresii, să ilustreze un principiu ordonator. Studiile lor se află la limita dintre știință și artă; d'Ors îl socotește pe al său o autobiografie, un roman sau un basm. Știința ține de capacitatea de a formula adevăruri generale; arta, de revelarea lumii de opere sub un unghi concret, de viziunea epică.

Cu totul diferit este studiul, foarte profund și temeinic, al lui Tudor Vianu despre ***Romantism ca formă de spirit.*** Aici s-a șters aproape orice urmă a contactului direct cu operele; lipsește, dacă nu lirismul superior al ideii, în orice caz viziunea epică de la G. Călinescu. Ochiul s-a deprins deja a vedea în serii abstracte și mintea clasică înainte ca reacția gustului să se fi produs. Emoția e curat intelectuală: stabilire de distincții și nuanțe. La G. Călinescu, ne frapau puterea asociativă și finețea intuiției; la Tudor Vianu este o finețe mai ales în comentariul ideologic. Amîndoi înfățișează o opoziție între clasic și romantic, dar în vreme ce pentru G. Călinescu opoziția este între două „personaje", pentru Tudor Vianu ea rămînea abstractă.

Ceea ce se remarcă îndată la Adrian Marino (cel mai stăruitor dintre esteticienii mai noi ai curentelor literare) este accentul pus pe soluția sincronică. Referința istorică nu lipsește niciodată, însă, pe deoparte, e mai sumară decît la Tudor Vianu, iar pe de altă parte, e repede condusă către o încercare de sistem. Influența structuralismului e hotărîtoare. Seria istorică devine serie sistematică. Calitățile și defectele studiilor lui Adrian Marino despre clasic, romantic, baroc, modern etc., provin, în egală măsură, din tendința de a proceda exhaustiv și complet. Numărul „notelor" fiecărei noțiuni crește atît de mult (pe cînd Paul Van Tieghem distingea opt sensuri ale clasicului, Harry Levin, cinci, iar Tatarkiewicz, patru, Adrian Marino le ridică la zece). Încît definiția propriu-zisă se amînă la nesfîrșit. O definiție este o limitare și a defini înseamnă a renunța. Excesul analitic face cu neputință sinteză. G. Călinescu avea ideea în cap de la început, încît înmulțirea relațiilor nu periclita aici o clipă sistemul. În descrierea structurală a lui Adrian Marino lipsește adesea tocmai structura.

Și Matei Călinescu beneficiază de structuralism. Clasicul e, de exemplu, descris în funcție de trei criterii; valoric, istoric și clasificatoriu. Într-un prim stadiu, fascicolul de semnificații se

deschide foarte mult; apoi el este trecut printr-o nouă prismă şi adus la unitate. E vorba de acelaşi structuralism ingenuu al lui Tudor Vianu, care, clarificînd, tinde spre o definiţie lapidară, fără a transforma momentul analitic în scop în sine. În al doilea rînd, noţiunile îşi păstrează relativitatea, fluctuaţia, inevitabilă. Ceea ce face simpatice aceste discuţii (de atîtea ori sterile) de termeni este micul accent personal pus pe un cuvînt sau interpretarea mai liberă a unui sens. Un „dicţionar de idei literare" trebuie să fie, fără-ndoială, cît mai exact şi mai riguros, dar ca să-l putem consulta, se cade să fie scris cu imaginaţie.

(România literară, nr. 19, 1972)

BCU Cluj / CENTRAL UNIVERSITARĂ

VLADIMIR STREINU

„Pagini de critică literară"

În ***Istoria literaturii,*** G. Călinescu, neacordînd criticii lui Vladimir Streinu decît o fugară atenție, notează, după examinarea poeziei aceluiași: „În aplicări, eseistul avea de reexaminat unele opinii prea cordiale ori prea reticente, precum va trebui să-și corecteze stilul oficios". Aceasta, cu toate că Vladimir Streinu este autorul unui număr însemnat de foiletoane, parte adunate în ***Pagini de critică literară*** (volumul întîi reia, cu un adaos de opt titluri, pe acela din 1938, volumul al doilea cuprinde cronici risipite prin reviste, după 1938) și al unor studii despre ***Clasicii noștri,*** cunoscute, în marea lor majoritate, lui G. Călinescu cînd își redacta ***Istoria.*** Mai mult decît atît: eseistul a schițat chiar cîteva răspunsuri personale la ***Problema criticii literare,*** arătînd, și cu alte prilejuri o conștiință foarte precisă a profesiunii sale.

Totuși, măcar într-o privință, G. Călinescu are dreptate. Dintre criticii generației lui, Vladimir Streinu îi pare cel mai indiferent față de alegerea operelor pe care le recenzează. Nescriind (precum Pompiliu Constantinescu ori Perpessicius) despre toate aparițiile, el nici nu lasă să se vadă motivarea preferințelor, care nu e totdeauna valoarea. Ne referim doar la articolele publicate în ***Pagini*** și probabil că impresia aceasta ar fi oarecum schimbată dacă am avea răgazul să le căutăm și pe acelea abandonate în reviste. Fapt e că Vladimir Streinu scrie despre ***Robul*** lui Dem Theodorescu, nu și despre ***Rusoaica*** lui Gib Mihăescu, despre ***Însemnările unui belfer*** ale lui Ioachim Botez, nu și despre romanele lui Camil Petrescu, Rebreanu, M. Sadoveanu (cu excepții nesemnificative). În poezie, către care se îndreaptă înclinațiile criticului, nu e omis, dintre autorii de seamă, decît Barbu. Dar în critică, prezența unor cărți face iarăși inexplicabilă absența altora, așa că, pînă la urmă, tabloul este incomplet și arbitrar. Nu se poate găsi o scuză în eventuala lipsă de vocație pentru cronică; Vladimir Streinu a scris mai ales cronică, iar capriciile nici nu ne dezvăluie o pasiune statornică pentru o anume familie artistică sau pentru un anume tip de scriitor, care să explice alegerea. Pe urmă chiar metoda de recenzare diferă de la o carte la alta, fiind vorba cînd de simple articole **à propos de,** cînd de veritabile studii, cînd de excursii erudite, cînd de o notă **à voi d'oiseau:** ceea ce nu i se poate, desigur, reproșa autorului, dar ceea ce justifică pînă la un punct părerea mai generală că Vladimir Streinu e mai cu seamă un eseist, destul de

disprețuitor față de dogmele profesiei, „jucînd", poate cu o secretă voluptate, în amator. Stilul este acela al criticii prețioase; nu pun nimic peiorativ în afirmație, căci există în critică un stil prețios, așa cum există unul sec, ambele la fel de îndreptățite. Să luăm la întîmplare o pagină: *„Înțeleg că un cunoscător al literaturii, de transă și fantasc, nervaliene ar putea ridica o întîmpinare poate întemeiată. Gérard de Nerval, victimă a onirismului, însemna în capela aceea romantică de provincie a Dijonului, unde trăia, un cordon de legătură al întregii literaturi franceze cu poezia și mentalitatea germană. S-ar putea ca atît Nerval, cît și Blaga, să fi avut o aceeași reminiscență dintr-o literatură, pe care îndeobște se știe că amîndoi au cunoscut-o. În acest caz, acei cărora poezia germană le-a revenit familiară sînt în drept să înnumere firele acestea de nisip. Voi risca totuși un gînd de zădărnicie pentru cazna lor".*

Dacă nu este un „grefier" al criticii că Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu nu este nici numai un degustător de cărți ca Perpessicius. Cum am mai spus, el a căutat să definească un concept de critică și, fără a reuși să ajungă la unul original, a fost acela care, în generația lui, a cultivat mai atent reflecția asupra criticii. N-au făcut-o nici Pompiliu Constantinescu, nici Ș. Cioculescu; G. Călinescu are o situație excepțională. Cu toate acestea, există un număr de păreri despre critică și literatură pe care le împărtășesc toți: mai mult, un număr de convingeri artistice. Toți sînt, din naștere, maiorescieni. De aici decurge „militantismul estetic", încercarea, cum spune Vladimir Streinu, *„de a stăvili surparea, peste valorile artistice, a unor terenuri limitrofe, de a zădărnici instaurarea anarhiei în spirite și de a veghea asupra celei ordini supreme pe care Arta o instituie în lume"*. Admirabile cuvinte! Reprezintă ele un crez estetizant? Nu: *„Militantism estetic nu însemnează estetism... Estetismul este un mandarinat care desconsideră nevoia luptei de idei, adică însuși fondul acestor volume de critică"*. Apărarea purității artei se leagă de aceea a purității criticii. Vladimir Streinu vine către critică, asemenea colegilor lui de generație din învățămîntul secundar (cum a remarcat tot G. Călinescu); le-a fost dat acestor foști profesori să reacționeze, desigur și sub înrîurirea lui E. Lovinescu, în primul rînd contra denaturărilor didactice ale criticii. Fără să fie un polemist, ci mai degrabă un ironist, Vladimir Streinu este totuși autorul unor energice articole care denunță prostia criticii de tip școlar ***(Confuzie 1933, O istorie școlară a literaturii române).*** Aceasta este una din marotele lui.

Momentul cel mai important, pînă astăzi, al criticii românești moderne se află, în felul acesta, întemeiat pe trei-patru principii sigure,

între care autonomia esteticului deține rol de vioară întîi. Critică estetică înainte de orice. Nu e mai puțin adevărat că urmele vechilor deprinderi didactice nu dispar niciodată cu totul și aceste deprinderi continuă să țină înlănțuite, dacă nu gustul, în orice caz metodele propriu-zise de analiză. Violenta reacție la critica școlară izvora și dintr-un secret complex. E semnificativ și surprinzător – nu o dată – că le-a lipsit unor critici de talentul celor în discuție ambiția de a trece de hotarele criticii explicatoare a operelor. De aceea, poate și rămîn mai interesanți în recenzie decît în cărți, pentru că în acestea din urmă canoanele didactice ies dintr-o dată la iveală, cum se întîmplă în studiul lui Pompiliu Constantinescu despre Arghezi. Lucrul se vede și mai lămurit dacă luăm în considerare atitudinea lor față de operele trecutului. Obligațiile foiletonului i-au ținut departe de istoria literară pe care au lăsat-o, mai ales pe cea veche, în seama specialiștilor, rupînd-o astfel pentru multă vreme de preocupările intelectualului modern. Retrospecția lor s-a oprit de obicei la marii clasici, pe care i-au citit, ce-i drept, cu totul altfel decît o făcuseră înaintașii (Lovinescu) și decît o făceau istoricii literari de meserie. Lecturile lor din Creangă, din Eminescu sau din Caragiale creează primul curent susținut de redescoperire a valorilor clasice dintr-un unghi modern. Dar nici unul n-a lărgit la întreaga literatură a trecutului analiza. Dacă Ș. Cioculescu scrie un capitol dintr-o ***Istorie a literaturii române moderne,*** despre epoca 1830–1865, biografia lui Caragiale o menține în notă strict documentară, declarînd circumspect că autorul ***Scrisorii pierdute*** *„își va găsi, firește, scriitorul de mare talent, care să-i învie chipul"*. Perpessicius se consacră ediției Eminescu. Vladimir Streinu istoriei versului liber românesc... Cărți utile, nici vorbă, dar care nu cer talent, ci numai pricepere.

O despărțire decisivă de metodele istoriei literare de tip universitar nu se produce niciodată (doar Călinescu o va pune în practică); mai ciudat este că nici analiza critică a operelor prezentului nu s-a eliberat cu totul de metodele didactice! Teme, motive, tipuri, artă literară... Iată cum analizează Vladimir Streinu pe Arghezi; articolele consacrate marelui poet nu alcătuiesc un eseu unitar, ci se continuă oarecum în serie paralelă cu a volumelor lui Arghezi. Primul, de exemplu, se oprește la ***Cuvinte potrivite,*** altele la ***Cărticică de seară, Hore, Florile de mucigai*** sînt ignorate, deși, dacă e de căutat originalitate la Arghezi, aici ea putea fi găsită cel mai lesne. Metoda e peste tot aceeași. Se pleacă de la „critica criticii" (aproape o ceremonie, am zice, obligatorie la niște critici care au întreținut permanent în relațiile dintre ei cea mai deplină politețe și cordialitate), trecîndu-se la preciziuni în

legătură cu natura liricii argheziene. Într-o polemică ce se va reînnoi cu punctul de vedere „psihologic" în analiza poeziei, se exprimă şi o poziţie pe care criticul va întemeia mai tîrziu propria sa analiză. Ni se atrage atenţia asupra a două categorii de poeţi: unii care inovează limbajul, alţii care inovează substanţa. Eseul moral, psihologic, n-ar avea raţiune decît în cazul celor din urmă, primilor studiindu-li-se *„în mod normal numai meşteşugul şi aplicaţia"*. Ideea va reveni şi în studiul despre Bacovia, unde se afirmă încă mai clar că singura îndreptăţire a studiului psihologic al poeziei ar fi apariţia pentru întîia oară la un poet a unor anume zone morale sau sufleteşti; în astfel de cazuri (Baudelaire, Bacovia), psihologia diferenţială s-ar arăta nimerită. În ce priveşte pe Arghezi, discutabilă nu e contestarea „dramei morale" (poetul e înţeles ca geniu verbal), ci motivarea acestei contestări. Ca şi la Barbu (socoteşte Vl. Streinu), conţinutul de intuiţii spirituale nefiind nou, valoarea poetului trebuie pusă pe seama exclusiv a tehnicii. Mi se pare că recădem în dualitatea conţinut-formă. Ceea ce numim conţinut al poeziei nu trebuie să fie din nou, ci numai valabil în plan liric. Dar cum vom determina gradul de noutate? Oricînd se poate dovedi că poeţii cei mai violent originali împrumută şi ei. În prefaţa la traducerea lui ***Hamlet,*** Vladimir Streinu însuşi observă cum Shakespeare a fost în întregime transformat de specialişti într-un mozaic de lucruri luate de pretutindeni. Ceea ce-l face pe Shakespeare să rămînă Shakespeare, iar pe Arghezi – Arghezi este tocmai, să zicem în lipsă de altceva, tonalitatea unică, inefabilă, a unei opere, ale cărei materiale pot fi foarte bine străine. Eseul moral curat poate urmări noutatea relativă a lumii morale; critica estetică, nu, şi e de mirare cum de n-a simţit Vladimir Streinu în ce contradicţie se pune cu sine însuşi.

Paginile de critică literară sînt opera unui intelectual fin, cu gust şi personalitate, foarte activ şi astăzi, cînd ar putea adăuga la cele două volume de articole vechi un al treilea de articole din ultimii ani. Totuşi, ca să fim sinceri pînă la capăt, am prefera acestui al treilea volum, care ar cuprinde cam multe lucruri de conjunctură, retipărirea eseurilor din ***Clasicii noştri.***

(Contemporanul, nr. 22, 1968)

ŞERBAN CIOCULESCU

„Itinerar critic"

Noua carte a lui Şerban Cioculescu se aseamănă foarte bine cu, dintre cele ce i-au premers, ***Varietăţi critice*** din 1966, strîngînd cîteva zeci de articole apărute mai întîi (cu puţine excepţii) în ***Breviarul*** săptămînal pe care domnia-sa îl susţine în revista noastră. Nu e vorba deci de studii ample sau de recenzii propriu-zise (ca în ***Aspecte literare contemporane,*** rod editorial al unei activităţi de acest fel, însă, ce-i drept, mai vechi), nici de portrete de scriitori, cu accent pe latură morală (ca în ***Medalioane franceze),*** ci de o publicistică, în sensul mai direct al cuvîntului, neîngrădită tematic, diversă şi spirituală. Dacă, prin contribuţia substanţială la istoria literaturii din ultima jumătate de secol, ***Aspectele...*** rămîn o carte fundamentală, greu de ocolit, „varietăţile critice" din culegeri ca acelea pe care le-am pomenit au un merit deloc neînsemnat (din contra, aş zice) în precizarea tipului de critică pe care Şerban Cioculescu o practică, mai ales de la o vreme. Formula, oarecum fixă, de 4–5 pagini, expresie a unui ritm săptămînal de scriere, a ***Breviarului,*** a jucat şi aşa un rol, dovadă caracterul mai eterogen al ***Varietăţilor*** în raport cu ***Itinerarul*** de azi. Aşezarea articolelor în ordinea istorică a subiectelor mi se pare, de aceea, inutil sistematică, fiindcă o parte din farmecul acestei publicistici vine din neprevăzutul şi pitorescul temelor, din alunecarea de la una la alta. Trebuia păstrată succesiunea din revistă, ca mai naturală şi mai definitorie pentru extraordinara vioiciune intelectuală a criticii lui Şerban Cioculescu, în care plăcerea pentru amănuntul istoric şi biografic şi lectura modernă se întîlnesc. Articolele din ***Itinerar,*** arătînd aceeaşi finete de spirit şi de limbă ca şi studiile ori cronicile din ***Aspecte,*** sînt, pe de altă parte, netăgăduit mai simpatice, în lipsa oricărei rigidităţi didactice. Secretul ***Breviarului*** constă, de altfel, în întinderea pe dedesubt a cunoştinţelor, în ştiinţa de a face agreabile pînă şi aridităţi filologice. Neconstrîngîndu-se la analiza curentă de carte (pentru care a arătat o metodă personală), autorul cultivă acum, cu deplină libertate, verva malitioasă, sau de-a dreptul rea, ironia, într-un stil al perfidiei protocolare de altă specie decît aceea a lui Vladimir Streinu (mereu solemn în ceremonialurile sale destructive) sau a lui Perpessicius (obsecvios şi mustitor ca un burete).

Există în critica precisă şi limpede a lui Şerban Cioculescu o bună doză de „inefabil", pe care protestele repetate ale autorului însuşi contra termenul ca atare şi părerea lui despre critică – în care vede o

operaţie pozitivă, la antipodul imaginaţiei călinesciene – ne-au împiedicat de multe ori s-o relevăm. Un critic adevărat este neapărat un scriitor, indiferent de opinia lui despre critică şi despre sine. ***Itinerarul*** dezvăluie un astfel de scriitor, original, stăpîn pe o expresivitate de tip literar, în care elementul esenţial este curiozitatea ce îndrumă spre biografia morală. Nici un cuvînt nu iese mai des de sub peniţa marelui scotocitor de mărunţişuri care este Şerban Cioculescu decît verbele „a scotoci" şi „a adulmeca". Încît la naţionalismul franţuzesc (evident pînă şi în dispreţul pentru obscuritatea literară), de atîtea ori lăudat, al acestei critici, deloc lirice şi artistice în mijloacele exterioare, se cuvine să adăugăm instinctul ce o orientează subteran şi un miros subtil, rafinat, care sînt, în esenţa lor (horribile dictu!), inefabile. Şerban Cioculescu este un poet care se ignoră al raritătii în literatură, are gustul lucrului de preţ, al detaliului colorat şi picant. Un manuscris necunoscut, o carte veche plină de însemnările cititorilor succesivi, un episod din viaţa lui Şt. O. Iosif, un cuvînt neaşteptat la care recurge D.D. Pătrăşcanu, o pagină de cronică moldovenească – acestea şi altele, în loc să lase indiferent pe partizanul comentariului ştiinţific modest explicator de opere (cum se socoteşte el însuşi), îi procură mari satisfacţii secrete, un haz interior reţinut, o exultare rece, intelectuală, care fac să vibreze pagina critică.

Iată, spre a concretiza, întrebuinţarea dată ironiei. Şerban Cioculescu este unul din marii noştri ironişti, în critică, polemist de temut din această cauză. Gama instrumentului său e foarte întinsă. Ironia e uneori abia perceptibilă: *„Desigur că N. Iorga şi G. Ibrăileanu exagerau în rău. Nu «toată clasa cultă» românească este galomană, ci o pătură subţire a clasei suprapuse, care «se piquait de lecture»" (p. 139).* Aici expresia franceză de la urmă arată că autorul nici nu disprețuiește, în fond, prea tare pretinsa galomanie. Alteori, mai directă, ironia rămîne totuşi binevoitoare, ca în consideraţiile finale la poezia lui C.A. Rosseti: *„C.A. Rosseti a fost, în definitiv, întîiul «textier» de mare succes al secolului trecut. Cine ar fi crezut că acest Don Juan şi Cassanova, de la meridianul suburbiei bucureştene, avea să ajungă, prin forţa evenimentelor, temutul condei de la* ***Românul*** *şi spaima oamenilor de ordine?"* (p. 72). Spre a sfîrşi în vecinătatea diatribei, ca de exemplu în denunţarea falsului portret eminescian, uzînd cu aparentă liniște de argumente ştiinţifice: *„se ştie că în antropometria judiciară este consemnată ca un alt semn net distinctiv, de la om la om, forma urechii. La noul portret, «fotografie comunicată de Ion Zgaibă, elev» şi găsită, zice-se, «în albumele îngălbenite ale unei familii din Floreşti», urechea apare parţial acoperită de chică,*

uşor îndepărtată de cap (clăpăugă) şi n-are armoniosul lob al gîntii eminesciene. Fizionomia, cu cît privim fotografia mai de aproape pare a unui onorabil tîrcovnic sau a unui cinovnic ce se simte prost în haine noi duminicale... sau de împrumut" (p. 89).

Un procedeu oarecum înrudit este al dublului registru al cuvintelor. Puţini critici sînt mai iubitori de filologicale decît Şerban Cioculescu, gata a trage toate foloasele de pe urma unei nevinovate etimologii sau a sensului figurat al cuvintelor. Nu ştii nici o dată dacă autorul nu dă frazei şi alt sens decît acela superficial. Despre G. Topîrceanu ne spune (G. Topîrceanu-intîm) că, fiind secretar de redacţie la „Viaţa românească" *„îşi făcea mîna bună printre scriitoarele începătoare, şi făcînd «toaleta» prozei lor şovăitoare" (p. 202).* Şi mai încolo: *„Găzduit de Stere la Bucov, într-un rai de trandafiri, se plîngea unei admiratoare [...] Galant, mulţumea pentru mici atenţii ale aceleiaşi: «nu mă pot opri de a vă săruta în gînd vîrful unui deget şi a vă mulţumi pentru solicitudine». Speriat însă la gîndul că i s-ar fi cerut stilizarea întregului manuscris..."* (p. 203). Echivocul e abil întreţinut pînă la ultima linie a articolului: *„Citiţi* ***Scrieri alese*** *de G. Topîrceanu. Este o lectură instructivă şi plăcută. Omul mi se pare tot atît de* ***cuceritor*** *ca şi poetul"* (p. 205). Sublinierea îmi aparţine.

Reunite, într-o scurtă evocare a felului cum Şt. O. Iosif a întîlnit-o pe Natalia Negru, ironia şi echivocul fac ravagii. Criticul pare a se ţine de textul unor scrisori ale blîndului poet, atunci custode al Bibliotecii Fundaţiei; istorisirea e pe alocuri o capodoperă de insinuaţie. Voi cita doar finalul: *„A doua scrisoare, fără dată, ni-l arată pe poet îndrăgostit mai mult ca oricînd de acea pe care o numea destul de fad «sărmana mea domniţă albăstrică». A avut sărmanul, peste cîteva zile de la scena de pomină, «îndrăzneala nemaipomenită de a o ruga să-mi permită s-o însoţesc». A treia zi ea a arborat «un corsaj albastru de mătase care o prindea de minune». I s-a părut îndrăgostitului «aşa de frumoasă, frumoasă! Să-ţi pierzi mintile cînd te uitai la ea, nu altceva!». A urmat o strîngere fugitivă de mînă din partea ei, şi iar o absenţă calculată, în cursul căreia Iosif a urcat toate treptele sublimului, pînă la aceea de a se simţi nevrednic să se ridice pînă la ea!"* Ultima propoziţie cade sec: *„Restul se cunoaşte"* (p. 156–157).

(România literară, nr. 38, 1973)

„Poeţi români"

La împlinirea vîrstei de optzeci de ani, Şerban Cioculescu a stimulat condeiele portretiştilor, care n-au pierdut un prilej atît de rar

de a-şi arăta preţuirea sau de a fi, unii, mailiţioşi şi chiar insiduoşi cu decanul de vîrstă al criticii noastre contemporane. N-au lipsit de la întîlnire nici unele notiţe înţepătoare şi suburbane ca ton, ele dovedind că prezenţa autorului *Vieţii lui Caragiale* continuă să fie, pentru o parte a publiciştilor literari de azi, la fel de iritantă pentru colegi ai lor de acum cîteva decenii. Şerban Cioculescu a văzut multe şi nu cred să fi fost peste măsură de surprins. Contestaţia îl va fi făcut să se simtă tînăr. O formulă spirituală a găsit Marin Sorescu, într-un frumos şi plin de înţelegere portret publicat în „Ramuri", cînd l-a numit „un vestigiu preţios din vremea criticii normale".

Într-adevăr: citesc culegerea intitulată *Poeţi români* şi-mi dau seama că timpurile literare s-au schimbat, dar Şerban Cioculescu a rămas acelaşi. Nu voi ascunde că în această constatare există, pe lîngă un motiv de laudă, şi unul de îngrijorare. Nu mă refer la viaţa literară. Dar dacă literatura actuală nu mai seamănă cu literatura interbelică (şi nu mai seamănă), ne-am aştepta să nu mai semene nici critica. Şerban Cioculescu este un adversar declarat al metodelor noi în critică. Respingîndu-le exagerările, le respinge şi principiile. Bunul simţ de la care se revendică orgolios şi cu dreptate, îl ajută să vadă just excesul de zel, dar îl şi împiedică să admită cîteodată necesară schimbarea instrumentelor. Ironic, se caracterizează singur într-un rînd, prin raportare la autorul unui studiu despre Eminescu: *„Dînsul, intuiţionist şi existenţialist, sensibil la adierile contemporane ale gîndirii, iar eu, biet retardatar, legat de metoda carteziană, a îndoielii metodice, şi încrezător în puterile inteligenţei"*. Sau, cu aceeaşi ocazie, într-un mod şi mai precis: *„... Nu sînt sceptic, dar, cum spuneam, plec de la îndoiala metodică spre a ajunge la adevăr, iar în cercetare, de la texte probante, îndubitabile, neîncrezîndu-mă în subtilităţi de interpretare"*. Nu se putea un crez critic mai limpede! Şerban Cioculescu vrea să fie R. Picard al nostru faţă de noua critică. Întrebarea pe care i-aş pune-o (punîndu-mi-o în acelaşi timp mie însumi) este dacă există cu adevărat texte îndubitabile. Roland Barthes deosebea două feluri de lectură: o „lecture de plaisir", care are în vedere literatura clasică, valorile sedimentate şi formulele consacrate; şi o „lecture de jouissance", care are în vedere literatura modernă, aceea care „se face" sub ochii cititorului. Cea dintîi e reconfortantă, cea de-a doua e neliniştitoare. S-ar crede că pentru Şerban Cioculescu doar prima are îndreptăţire: lectura care nu cunoaşte incertitudini. Metoda carteziană a domniei sale introduce îndoiala doar în chip tactic sau retoric, de vreme ce textele alese sînt considerate îndubitabile, şi explică principial şovăiala anxioasă de care este cuprins orice comentator al modernităţii

Subtilitățile de interpretare, „alambicarea" expresiei critice, „complicațiile" exegezei, „filozofia" în marginea operei i se par lui Șerban Cioculescu suspecte. El caută acea stare de confort intelectual pe care opera clasică ne-o dă adesea, dar pe care opera prea nouă ne-o refuză de obicei. Ineditul și insolitul sînt totdeauna surse de complicație, uneori inutilă, a comentariului, așa încît doar ceea ce e clasic poate apărea indubitabil. Nu apăr impostura, ci dreptul la eroare, fără de care critica nu înaintează și pierde pasul cu literatura. Aș fi preferat să discut aceste lucruri cu ocazia interviului pe care Șerban Cioculescu mi l-a acordat pentru „România literară", acum cîteva luni, replicîndu-i atunci la observațiile, după părerea mea, nedrepte, pe care le făcea lui Eugen Simion. Interviul a fost însă un chestionar și n-am știut, decît după publicare, conținutul răspunsurilor, ceea ce mi-a atras din partea lui Marin Sorescu (atent la ce spun „gurile rele") comparația deloc măgulitoare cu Iago.

Poeți români cuprinde patruzeci și cinci de studii, dintre care un sfert sînt vechi (unele publicate și în ***Aspecte literare contemporane)***, iar restul noi, apărute la ***Breviarul*** din „România literară". Între ele există cîteva diferențe importante. Voi reține una singură și anume, caracterul sintetic și „frontal" al studiilor de dinainte de război: poezia lui L. Blaga, Ion Vinea sau Adrian Maniu era privită atunci în totalitate și în evoluție; studiile respective par capitole de istorie literară. Doar o dată un studiu recent are această ambiție de completitudine: ***Cuvîntul înainte la „Opere" de Lucian Blaga.*** „Breviarele" arată o deplasare a accentului de la centru spre periferie și, din cînd în cînd, de la esențial spre secundar: criticul alege cîte o latură a textului în discuție, un aspect sau un detaliu, adesea o problemă de editare, de limbă sau de stil, și organizează articolul în funcție de ele, fără a mai urmări opera în ansamblul sau în evoluția ei. Multe din aceste comentarii sînt încîntătoare prin lipsa desăvîrșită de didacticism și de pedanterie, prin pitoresc, culoare, anecdotic. Ele au sare și piper. În linii mari însă, studiile noi și cele vechi conțin un număr de asemănări care garantează fidelitatea autorului față de modul lui dintotdeauna de a înțelege și practica analiza literaturii.

Fiind vorba de analiză: tocmai ea ne permite să întrevedem cel mai clar concepția criticului. Preponderentă este formația de istoric literar a lui Șerban Cioculescu. Incursiunile sale în trecutul și în împrejurimile textului sînt delicioase. Cu puține excepții (Alexandru George, de exemplu), noi nu mai avem, pentru epoca modernă, tipul acesta de scotocitor de mărunțișuri, erudit cu autoritate, cunoscător absolut al operei și a circumstanțelor, în stare să vadă cu ochiul liber

cea mai neînsemnată greşeală de tipar sau să identifice spontan sursa aparentă. Cronicile de ediţii (în special Arghezi) sînt uimitoare. Şerban Cioculescu este o enciclopedie vie a variantelor, căci a străbătut nu numai ediţiile, ci şi publicaţiile. Admirabile sînt şi comentariile la traducerea unor poeţi, a lui Ion Barbu în franceză, de exemplu, unde cunoaşterea tuturor nuanţelor conduce pe critic spre observaţii extrem de subtile şi de necesare. A doua însuşire a acestor analize este, dacă pot spune aşa, acurateţea filologică. Şerban Cioculescu este un mare iubitor de filologicale. A descoperit nenumărate izvoare ale metaforelor, întrebuinţate de poeţi, a corectat erezii şi a descifrat sensuri ascunse. El ştie bine atît limba veche şi înţeleaptă, cît şi neologismele, dar, dincolo de competenţă, observăm plăcerea cu care stăruie asupra cuvintelor, intuiţia exactă a valorilor lor, ca şi atenţia acordată elementelor de stil şi prozodie. În sfîrşit, criticul socoteşte poezia o **expresie** a unui anumit conţinut afectiv, moral sau, mai general, spiritual. Trebuie să adaug numaidecît: o expresie ordonată şi relativ clară. Acesta este nivelul principal la care se referă analiza. Dacă în 1934 ***(O privire asupra poeziei noastre ermetice)***, autorul justifica „ambiguitatea" existentă în lirica unor poeţi ca Blaga, Barbu, Vinea, Arghezi, apărîndu-i de neînţelegerea lui N. Iorga, astăzi el pare mai degrabă înclinat s-o identifice cu obscuritatea. Experienţa modernistă de limbaj, manierismul (în sensul lui Hocke), aşadar insolitul, nonsensul voit, analogia aparent absurdă, **concettismele** şi restul sînt tot mai des respinse în numele unei concepţii clasiciste despre poezie (care include şi romantismul). Despre poeţii contemporani, Şerban Cioculescu a scris rar (nici un articol n-a fost cules în volumul de faţă) şi atunci cu mari rezerve. Considerată ca expresie, poezia lirică este descifrată de Şerban Cioculescu în latura „conţinutului", după criterii de verosimilitate emoţională, morală sau chiar istorică. Fără intenţia de a oferi termenul ca posibilă ţintă a ironiei sale, aş preciza că acest conţinut este de regulă unul **referenţial.** E lesne de închipuit care sînt obiecţiile ridicate de critic unor lirici de azi, dacă patru versuri ale calsicizantului N. Davidescu sînt analizate în felul următor: *„«Armatele de un zeu necunoscut / Conduse ale Cartaginei slăvite / Ca gheţurile au năvălit topite, / Pe-al nostru întreg şi strămoşesc ţinut». Incidentala «de-un zeu necunoscut conduse» îngreuiază strofa şi suferă de un echivoc noţional, deoarece cartaginezii erau politeişti, aşa că ea se referă probabil la regele lor, Hanibal. Pus în gura unui roman, epitetul «slăvită», legat de Cartagina duşmană, e admisibil doar ca o împlutură cerută de rimă, iar celălalt epitet, «strămoşesc», pe lîngă ţinutul Italiei peninsulare,*

este discutabil, deoarece cucerirea de către laturi a țării întregi era prea recentă ca să permită romanul de a vorbi cu conștiința modernă a unui cetățean". Nici vorbă că asemenea observații au valoarea lor. Ea constă într-o corectă lectură a textului în datele lui elementare fără de care nu se poate clădi o adevărată interpretare. Amintind bunăoară că știuta poezie ***Caligula*** a lui Arghezi se intitula, la apariția în revistă, ***Declamația lui Caligula***, Șerban Cioculescu notează despre „conținutul" ei: *„Noi am păstrat imaginea clasică a sîngerosului împărat, detracat mintal, care și-a făcut armăsarul senator, în suprema deriziune a instituțiilor statale. În prima tinerețe însă, mai exact în primele luni ale scurtei sale domnii, împăratul se afirmase ca oștean adorat de soldații săi, cărora le împărtășise portul și încălțămintea* ***(Caligula,*** *de unde numele său!), prin neașteptate dărnicii, reduceri de biruri și reîntoarcerea la instituțiile republicane, călcate în picioare de predecesorul său, Tiberiu. A fost, așadar, în prima lui ipostază, un împărat popular, așa cum și-l doriseră romanii, setoși de dreptate socială și de conducere plină de solicitudine pentru cei de jos. Acestei imagini îi corespunde «declamația» lui Caligula, care în acel moment era perfect sinceră"*. Dar o astfel de lectură rămîne prea „gramaticală" (stabilind corectitudinea textului ori a citirii lui), în stare să arate coerența sau, din contra, incoerența. Toată problema criticii moderne a fost însă de a depăși (nu de a eluda) simpla gramaticalitate a bunului simț și de a admite că **fantasia** lirică își poate crea un spațiu plin de contradicții, bizar ori chiar absurd, la o considerare logică, dar fecund poetic și adesea uluitor. Criteriul verosimilității și al corectitudinii expresive nu se poate cu siguranță aplica lui Lautréamont, dar probabil nici lui Blaga și în definitiv nici unui liric. În fapt, analiza practicată de Șerban Cioculescu, poate cel mai maiorescian, sub acest raport esențial, dintre toți criticii noștri, se bazează pe parafrazarea în proză a textului poetic, ceea ce presupune la rigoare că poezia lirică este socotită „traductibilă" în limbaj comun. Dar oare este?

Nu pot încheia fără a atinge cîteva trăsături ce țin de spiritul așa-zicînd social al criticii lui Șerban Cioculescu și care, ele, în primul rînd, creează acea impresie de normalitate de care a vorbit Marin Sorescu. Criticul pune punctele pe i. Credincios convingerii sale că adevărul trebuie afirmat în orice circumstanțe. Dar o face pe un ton civilizat, chiar dacă ironic. El este printre puținii care mai păstrează splendida încredințare că ironia nu poate jigni decît pe proști și se folosește de virtuțile ei ca nimeni altul astăzi. Inversul ironiei nu este seriozitatea, ci stupiditatea morocănoasă ori agresivă.

Şerban Cioculescu nu e niciodată morocănos şi, fiind ironic, nu devine agresiv. Polemica lui e reconfortantă prin precizia afirmaţiilor şi prin urbanitatea limbajului. Te convinge sau numai te incită, dar nu te răneşte. Şerban Cioculescu e un „adversar" redutabil în polemică, dar pe care orice om inteligent şi-l doreşte. E un critic cu idei limpezi, un raţionalist, un „galic", cum s-a spus adesea, pe care nu-l pot omagia mai sincer decît comentîndu-l **sine ira et studio,** în spiritul de francheţe deplină care îl caracterizează în primul rînd pe el însuşi.

(România literară, nr. 49, 1982)

„Itinerar critic"

La 15 aprilie 1988, Şerban Cioculescu preda Editurii *Eminescu* 71 de texte, provenite în marea lor majoritate din ***Breviarul*** pe care-l ţinea săptămînal în pagina a şaptea a „României literare" şi constituind sumarul unui nou volum, al cincilea, din seria celor intitulate ***Itinerar critic.*** Nu cunosc motivele şi nici cine a adăugat în sumar două texte, pe care autorul a mai apucat să le tipărească în revistă (la 21 şi la 28 aprilie), plus un al treilea, nedatat, şi în legătură cu care n-am verificat dacă este inedit sau nu. (În volum se mai află şi alte texte nedatate. Ordinea ascultă în general de mai multe criterii deodată şi devine pe alocuri greu de justificat: de ce, de exemplu, cele şase articole despre Codru-Drăguşanu merg aşa-zicînd după o numărătoare inversă, pînă la un punct, răsturnată apoi în cronologia firească, sau de ce al patrulea articol consacrat lui Iorga e despărţit de alte trei etc.?). Articolele au fost scrise în ultimul deceniu de viaţă al criticului. Le putem aşadar examina prin această prismă.

Nu este aici o diferenţă între ele şi cele care le-au precedat în ***Itinerarii.*** De multă vreme Şerban Cioculescu adoptase o anumită manieră de comentariu şi frecventa anumite cărţi şi anumite subiecte. Înainte de a spune ceva în această privinţă, să reamintesc că el ştia ca nimeni altcineva în deceniile din urmă să umble cu manuscrise şi cărţi vechi sau rare. Îşi făcuse obiceiul de a sta zilnic cîteva ore la B.A.R. (unde fusese director?) şi de a, cum să zic, scotoci. Urmărea ce se tipărea (aproape toate articolele din ***Itinerar*** pornesc de la o apariţie recentă), însă plăcerea lui era de a ieşi în raidurile lui cotidiene prin bibliotecă. La aceasta, trebuie adăugate întîlnirile de la Muzeul Literaturii, pe care le prezida, şi care erau nişte şuete superioare pe tema cîte unui scriitor, prilejuit de regulă de aniversări. Oprindu-te în stradă, în curtea B.A.R. – sau în cea de alături a Uniunii Scriitorilor, Şerban Cioculescu avea totdeauna o descoperire de comunicat,

pe care o debita repede, într-un moment fermecător, fără replică de obicei, devenită practic imposibilă din pricina unei surzenii care însă nu-l făcea, ca pe atîția alții, nici morocănos, nici absent. Bibliofil, erudit al cărții, pe care o aprecia adesea și ca pe un obiect fizic (numai el păstra deprinderea de a-și ține cititorii la curent cu formatul cărților sau cu alte detalii tipografice), Șerban Cioculescu se „desfăta" (e cuvîntul lui) adesea mînuind o raritate în materie, cum ar fi o traducere a ***Istoriilor*** lui Herodot din 1645, sau „ofta" după un dicționar ca acela latin-francez al lui Quicherat. Avea cu cărțile un raport de afecțiune și, cînd **le coup de foudre** se producea, putea, tot vorba lui, să „tăinuiască zile întregi" în compania cine știe cărui exemplar descoperit întîmplător sau **consecvent** ca prin minune. Chiar felul lui de a citi dobîndise, la bătrînețe, unele proprietăți remarcabile. Și cu aceasta mă întorc la maniera de comentariu și la subiectele preferate.

În fapt, cred că Șerban Cioculescu citea cu creionul în mînă, după ce în prealabil însă își vîra nasul (să mi se ierte expresia) între file. Nasul lui era un coupe-papier dotat cu un detector. Exista în Șerban Cioculescu o curiozitate de copoi literar. Era un Sherlok Holmes în meseria noastră, care căuta totdeauna ceva, se afla necontenit în urmărirea unei piste sau în reconstruirea unei filiere. Și cînd asta nu era posibil, se mulțumea să vîneze greșeli, inconsecvențe ori chiar bizarerii. Pentru editori, un comentariu al lui Șerban Cioculescu putea deveni un coșmar. Nici cea mai îngrijită ediție critică nu ieșea cu fața curată din investigațiile lui. Citiți articolul ***Considerații metodologice*** despre corespondența dintre Maiorescu și primii săi discipoli (*Minerva*, 1978) și veți vedea (p. 205–207) că nimic nu scapă comentatorului: erori de tipar sau de lecțiune, cuvinte în limbi străine transcrise greșit, nume proprii incorect redactate, note insuficiente sau imprecise, date greșite ș.a.m.d. Biografii aveau și ei de ce să se teamă. Șerban Cioculescu identifica instantaneu „candoarea" unor supoziții sau ipoteze. *„În orice caz* – scrie bunăoară comentatorul pe marginea cărții lui G.C. Nicolescu despre Alecsandri – *căsătoria proiectată în 1858 nu putea fi cu Paulina, așa cum credea sau dorea să creadă biograful său, spre a face din eroul său un perfect cavaler și în ale dragostei"* (p. 88–89). În stilul lui Ș. Cioculescu este și ironizarea subțire a „pudorii" cîte unui biograf sau editor, care, ca Marta Anineanu, evită numele Lukasiewicz al Paulinei, zicîndu-i Alecsandri chiar și în lunga perioadă în care nu era căsătorită cu poetul, sau o numește pe fiica lor Maria **Bogdan**, după numele celui de-al doilea soț al ei, înainte cu mult ca Maria să se fi aflat la vîrsta mariajului, și asta tot spre a evita comentariul savuros la o notă

a aceleiaşi editoare a corespondenţei poetului: *„O mică observaţie finală la adresa primei note, la întîia scrisoare ce o adresează poetului, în 1859, contesa d'Agoult: «...celebră prin prietenia sentimentală cu Liszt». Atît de sentimentală, că a dat naştere a două fete, una măritată cu politicianul francez Emile Ollivier, cealaltă cu Wagner, şi poate şi unui fiu, după revendicările zgomotoase ale urmaşilor acestuia: d-rul Carol Davila! Să nu mai crezi ab imo (din adîncul inimii) în roadele «prieteniei sentimentale»"*.

În fond, articolele lui Ş. Cioculescu sînt altceva şi decît critică literară, şi decît istorie literară, dacă luăm termenii în sens strict. Nu conţin, în prim plan, aprecieri de valoare, nici interpretări, nici idei generale; pe de altă parte, nu reprezintă contribuţii documentare (decît, uneori, în subsidiar şi, fără excepţie, în probleme de amănunt) şi nu se referă la context decît aruncînd, cel mult, o privire asupra lui. Le putem considera glose filologice. Doar Perpessicius în ultimele sale menţiuni mai proceda într-un mod oarecum asemănător. Termenul însuşi de **menţiune** pare a fi potrivit aici (Ş. Cioculescu scrie şi el un soi de menţiuni), cu condiţia de a-l înţelege exact. ***Menţiunea*** rezultă din glosarea îndelungă şi meticuloasă pe marginea textelor şi are cîteva particularităţi: privilegiază detaliul în detrimentul ansamblului; este o formă, la originea vechii critici filologice, în care aspectele de lexic (şi de istoria lui) precumpănesc; cu toate acestea insistenţa pe acest unic nivel al textului nu exclude un curios dezinteres tocmai pentru text considerat în autonomia lui, preferîndu-i-se sursele şi circumstanţele istorico-biografice. M-a frapat la cititori precum Perpessicius şi Cioculescu, ultimii, în fond, mohicani ai generaţiei de critici estetici din epoca interbelică, această pactizare de la bătrîneţe cu biografismul. Este ca şi cum el n-ar mai fi avut plăcerea de a citi operele scriitorilor, întorcîndu-le spatele, şi ar fi fost în schimb atraşi de vieţile lor. E destul să cercetăm global sumarul acestui ultim ***Itinerar*** ca să observăm ce fel de cărţi reţin pe autor: culegeri de corespondenţă şi de documente, ediţii, biografii. Pînă şi atunci cînd are sub ochi o culegere de studii critice despre un autor (**D. Anghel interpretat de...**, de pildă), nu ideile critice ori evoluţia receptării îl interesează, ci „tabelul cronologic", prilej de a discuta unele momente din biografia poetului. Rareori studiile abordează opera (cele despre Macedonski şi Coşbuc) şi atunci sînt cu mult mai puţin valoroase. S-ar părea că Ş. Cioculescu pierduse, intrat în vîrsta a treia, atît gustul lecturii poeziei ori a romanelor (nici un singur roman nu face obiectul atenţiei sale), cît şi capacitatea analizei complete a unui text. Observaţiile sale se îndreaptă spre aspecte sau spre amănunte, par accidentale, ocazionale.

Firește, ele nu sînt lipsite de valoare critică și nici de savoare. Glosele lui Ș. Cioculescu au expresivitate artistică. E peste tot un deliciu al amănuntului, un pitoresc al secundarului și o mare vigoare polemică pusă în slujba unor cauze derizorii. Să adăugăm și frecventele referiri autobiografice sau amintiri, presărate de anecdote și portrete (Iorga, Kirițescu). N-aș vrea să se creadă că observațiile mele sînt obiecții sau că urmăresc să minimalizeze contribuția ultimă a lui Ș. Cioculescu. Pur și simplu constat o formulă și, cum nu mai cred de mult că formula face critica, nu exclud deloc posibilitatea ca glosa, marginaliile critice, să fie și utile, și frumoase. La experiența lui Ș. Cioculescu, aflat în jurul vîrstei de 80 de ani, e și normal ca textele lui să ne impresioneze, indiferent de temă și manieră. Autorul pare a ști totul. Competenței lui universale nu-i scapă nimic. E un filolog, un lexicograf, un istoric al limbii, un istoric al civilizației și un biograf. Ține permanent în mînecă un as cîștigător. Informația excepțională nu înlătură jocul intelectual. Aici este un punct forte al metodei lui Ș. Cioculescu. Multe din descoperirile sale n-au valoare decît dacă le restituim unui spațiu ludic intelectual, acolo unde știința serioasă e neputincioasă și unde doar spiritul pur trăiește. N-are probabil cine știe ce însemnătate pentru latiniști revelarea de pildă a unui vers din Vergilius (și încă în dicționarul lui Guțu) – *„colori versibus incomptis ludunt"* – din care s-ar putea trage concluzia că poetul latin avea idee de existența unei poezii populare pe vremea sa. Dar ca efect de joc și surpriză, revelația este agreabilă. Priceperea în materie de limbă e considerabilă și iată o mostră (e vorba de o notă a lui Corneliu Albu la ediția Drăgușanu): *„Testul înțelegerii filologice a textului este nevinovata și foarte limpedea sintagmă: «băi de aur californice». Editorul traduce în notă: «Băi de apă caldă». Care va să zică, epitetul* ***californice*** *i s-a părut a fi un derivat de la adjectivul latinesc* ***calidus, a, um!*** *Era însă clar că epitetul derivă din toponimul California, iar* ***băile*** *pentru cine știe românește, mai înseamnă și minele, de unde, în țara noastră,* ***Baia de Aramă*** *etc. Ca ardelean, C.A. putea să fie la curent cu sensul toponimelor și ca atare să înțeleagă că acele „băi de aur californice» erau pur și simplu minele de aur ale Transilvaniei, tot atît de bogate ca și cele din California..."* (p. 146).

Între critica nonlingvistică, de inspirație croceană, a unor Lovinescu și Călinescu, și aceea lingvistică, fie în sensul tradițional de la Vianu, fie în sensul tradițional al stilisticii structurale, glosele lui Cioculescu și Perpessicius ocupă un loc mijlociu, ele continuînd spiritul filologiei și erudiției clasice. De aici farmecul desuet, de aici expresivitatea.

(România literară, nr. 9, 1990)

AL. CĂLINESCU

„Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii"

Problema originalului eseu al lui Al. Călinescu *(Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii)* o găsim cu limpezime formulată de la început: *«Acesta este dublul demers al lui Caragiale; pe de o parte fructificarea formelor literaturii „minore", ale genurilor marginale, şi transformarea materialului extraliterar în literatură; pe de alta, discursul metatextual lucid, necruţător de lucid, „dezgolind" procedeul, denunţînd clişeul, îngăduind distanţarea ironică faţă de text; şi arătînd pe viu, din mers, cum se face (şi cum ar trebui să nu se facă) literatura».* Atît limbajul, cît şi ideea sînt împrumutate din poetica modernă („formaliştii ruşi", André Jolles, Barthes, Todorov etc.). Demonstraţia e precisă, inteligentă, conducînd la concluzii surprinzătoare.

Unele explicaţii sînt necesare. Mai exact, e vorba de trei lucruri distincte (deşi legate între ele), fiecăruia consacrîndu-i-se un capitol. În ***Caragiale şi evoluţia formelor literare,*** Al. Călinescu aplică prozei scurte a scriitorului o teză a lui Viktor Şklovski (reluată şi de Tînianov, Tomaşevski şi alţii), conform căreia o formă nouă apare în istoria literară nu numai decît spre a exprima un conţinut nou, dar şi spre a se opune unei forme vechi. În fiecare epocă există forme şi genuri considerate „majore", „canonizate" deci, şi forme şi genuri „minore", împinse de cele oficiale spre periferia literaturii; tocmai acestea din urmă iau la un moment dat locul celor dintîi, printr-un proces ce nu constă în simpla substituire, dar care antrenează relaţia complexă a literarului cu neliterarul, interacţiunea imaginaţiei cu practică social-umană. Să adaug şi că acest „model" de evoluţie are caracter dialectic (spre deosebire de modelul organicist, inspirat de biologie, în uz de pe la sfîrşitul secolului trecut), presupunînd o teză, o antiteză şi o sinteză, deci o transmitere a moştenirii, cum spune Şklovski, „de la unchi la nepot". Al. Călinescu descoperă la Caragiale (ca şi la Cehov, Mark Twain, Jarry, Haşek, Allais etc.), pe lîngă un interes enorm pentru gazetărie, încercarea de a folosi în proza scurtă o mulţime de forme ale reportajului sau articolului de gazetă, ca şi altele înrudite, ţinînd de aceeaşi expresivitate cotidiană, cum ar fi anecdota, „moftul", anonima ori chiar ficţiunea ştiinţifică (sau pseudoştiinţifică) şi politică. Într-o antologie ce ilustrează eseul, criticul strînge cele mai multe din aceste schiţe caragialiene în care jurnalistica a pătruns *(Temă şi variaţiuni, Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii,*

Înfiorătoarea şi îngrozitoarea şi oribila dramă din strada Uranus, Boborul I, Reportaj, Articol de reportaj, Politică), ca şi altele de parodiere a stilurilor literare clasice ori a stilurilor administrativ şi juridic ***(Smărăndiţa, Dă-mămult... mai dămămult, Poetul Vlahuţă, O cronică de Crăciun, Proces-verbal, În stilul şi sintaxa Monitorului Oficial).*** Observăm uşor cum această literatură numită de autorul însuşi de „bas-étage" tinde s-o uzurpeze pe aceea pe care epoca o socotea serioasă, nobilă, înviorînd modalităţile genului scurt.

În capitolul al doilea ***(Caragiale şi retorica)*** este analizată maniera parodică în care Caragiale tratează toate formele. Spre deosebire de contemporani, care „ascund" procedeul artistic, Caragiale îl „dezvăluie". Dacă tehnica realismului consta, în secolul trecut, în a face să pară „natural" orice artificiu, la autorul ***Cronicii de Crăciun*** ea constă în a-l da pe faţă, ironizîndu-l. Criticul are dreptate să vadă aici o atitudine foarte modernă, pe care ne lăsau într-un fel s-o bănuim şi părerile lui Caragiale despre retorică. Respingînd fără echivoc fastidiile stilistice ale romanticilor (sau pe cele mai recente ale naturaliştilor), el iubeşte, dintre toate stilurile, pe acela „potrivit". Ceea ce a trecut în ochii multor cercetători ai lui Caragiale drept o relativă îngustime teoretică, e justificat de Al. Călinescu din perspectivă modernă. Dar autorul ***Smărăndiţei*** nu se mărgineşte să glumească pe seama lui Hugo sau a lui Delavrancea, ci le reia tehnica în adevărate exerciţii de virtuozitate în scopuri parodice. Capitolul următor ***(Caragiale şi exerciţiile de stil)*** trece în revistă această latură a prozei lui; scriitorul este arătat în ipostaza (ştiută, dar nu suficient luată în seamă pînă acum) de „experimentator" al „literaturii potenţiale", situat *„chiar în inima operei, în centrul procesului de fabricare, de producere, de instaurare a operei"*. Al. Călinescu scrie: *„Dorinţa de a depăşi retorica, pe care o vede compromisă prin faptul că a abandonat principiul adecvării, a făcut din Caragiale primul nostru poetician, atît în planul teoriei, cît şi în acela al producţiei literare"*. Exemplele sînt admirabile.

Patru scurte capitole (de fapt, nişte eseuri oarecum de sine stătătoare) dezvoltă în direcţii neaşteptate teza principală a cărţii. Un **„dicţionar de idei primite"** trece în sarcina lui Caragiale cunoscuta intenţie a lui Flaubert de a alcătui un inventar de locuri comune pe care opera însăşi le furnizează. Al. Călinescu pune în practică o idee pe care au avut-o şi alţii. Acest „sottisier" e plin de haz, semănînd cu ***Ingeniosul bine temperat*** al lui Mircea Horia Simionescu. O dovadă în plus că despre spiritualul Caragiale trebuie să scriem cu spirit. La fel de amuzantă este **„La grande bouffe"**

consacrată gastronomiei caragialiene. După coana Lucsița mîncînd ca o Haplea în timp ce merge la Moți, după Verigopolu consumînd „micile economii" ale nevestei prin birturi, iată tema gastronomică în viața politică ***(Monopol, Politică și delicatețe, Jertfe patriotice)*** culturală. În ***Pastramă trufanda,*** o descoperim sub forma umorului negru, iar în ***Smărăndița*** sub aceea a „euforiei bahice și gastronomice". O pură problemă stilistică, în ***„Curat murdar"***, unde se face observația că oxiomoronul (alături de antiteză și pleonasm, figură principală în proza lui Caragiale) reprezintă *„figura emblematică a carnavalescului caragelian"*. Cartea se încheie cu (paradoxal) un ***Avertisment:*** criticul citează, în sprijinul ideii sale că orîce critică trebuie să realizeze *„echilibrul între libertatea interpretării și constrîngerea textului"*, anecdota lui Caragiale ***O pildă*** din care desprinde acest... avertisment: *„Nu în toate cuvintele Moftului stă un îndoit înțeles"*.

Superbul eseu al lui Al. Călinescu îmi oferă prilejul de a spune cîte ceva despre structuralism. Metoda e folosită de autor fără abuz și, lucru lăudabil, cu o perfectă stăpînire a vocabularului. Atras de mai multă vreme de poetica modernă, Al. Călinescu se dovedește aici competent și moderat, știindu-i bine avantajele și dezavantajele. E un exemplu de însușire temeinică a lecției. Originalitatea eseului provine mai curînd din felul cum înțelege să verifice propozițiile poeticienilor ruși și francezi în cazul lui Caragiale decît din vreo rigoare metodologică excesivă care l-ar fi desfigurat pe autorul de care se ocupă. Premisele se găsesc totuși în poetica folosită, nu în opera lui Caragiale, care joacă rolul unui „revelator". Din acest punct de vedere, Al. Călinescu rămîne fidel metodei care e prin excelență deductivă. Sigur că opera oferă exemplele (dar nu toată; criticul face un decupaj personal, eliminînd teatrul și nuvelele, încît demonstrația lui se sprijină doar pe proza scurtă); putem admite chiar că (așa cum pretind structuraliștii) critica de acest fel constă într-un du-te-vino permanent într-o poetică generală (al cărei obiect este discursul literar, **literaritatea**) și o interpretare particulară (al cărei obiect este opera în cauză). Însă nu-i mai puțin evident caracterul ei de deducere și ilustrare. Am putea imagina studii asemănătoare și despre proza lui C. Negruzzi, Ion Ghica, D. Anghel sau Tudor Arghezi, ca să ofer cîteva nume (nu la întîmplare). Orice metodă deductivă duce în critică la stereotipie și la scăderea rolului criticului; o dată pus la punct procedeul, oricine îl poate folosi. Exagerez pentru a demonstra ideea, dar cred că nu greșesc principial. Împingînd lucrurile la limită, observăm cum criticului îi ia locul experimentatorul: cel ce verifică

adecvarea metalimbajului critic la limbajul literar. Dar experimentatorul nu e iramplasabil, ca atunci cînd critica e o hermeneutică implicînd raportul a două subiectivități. Structuralismul (s-a spus) își consideră opera ca pe un obiect. De aici decurge rolul criticului structuralist, a cărui subiectivitate se limitează la aplicarea corectă a tehnicii. Structuralistul e un chimist care folosește turnesolul ca să distingă acizii de baze. Dacă literatura e privită ca un limbaj suficient în sine, netranscendent, netranzitiv, critica însăși tinde să devină o gramatică sau mai bine zis o sintaxă universală. (Are dreptate Serge Doubrovski: o literatură autistă cheamă o critică autistă). Îndoielile mele privind metoda structuralistă în critică pornesc de aici: de la detronarea criticului-ideolog în favoarea criticului-tehnician. Gérard Genette încearcă să separe domeniile, rezervînd hermeneuticii cîmpul operelor „vii", actuale, ce pot fi retrăite, și structuralismului, pe acela al operelor „moarte" (ce nu pot fi retrăite), fie datorită depărtării în timp, fie datorită depărtării în spațiu (la care adaugă romanul polițist, de aventuri, literatura de serie, deci). Dar în acest caz structuralistul e condamnat să nu fie niciodată criticul propriei culturi (sau, cel mult, al periferiei ei). Și spre a duce maliția ceva mai departe, nu e sortit el oare să joace rolul acelor carnivore, al căror nume îl știe toată lumea, care așteaptă moartea unui animal spre a-l putea devora?

Firește, aceste considerații se referă la dificultățile pur teoretice ale metodei (recunoscute de mulți) și nu neagă deloc putința ca, în anumite împrejurări, studiile structuraliste să fie instructive și chiar strălucite. Dovadă chiar acesta, remarcabil, atractiv, nou, al lui Al. Călinescu, restituindu-ne un Caragiale foarte modern.

(România literară, nr. 4, 1977)

„Biblioteci deschise"

Prima parte a cărții lui Al. Călinescu ***(Biblioteci deschise,*** C.R., 1986) se intitulează ***Teme și structuri narative*** și cuprinde cîteva eseuri despre romanul clasic (a doua, ***Lecturi,*** reia selectiv cronicile literare ale autorului). Acest titlu, pe care-l folosesc la rîndul meu pentru articolul de față ***(Structuri și teme*** – n.n., M.V.); mi se pare foarte semnificativ. ***Structura și tema*** sînt două cuvinte-cheie nu numai ale criticii lui Al. Călinescu: relația dintre ele definește însăși critica din ultimii ani. Se știe că autorul ***Bibliotecii deschise*** s-a numărat printre pionierii la noi ai criticii de inspirație structuralistă. Majoritatea textelor lui au fost consacrate prozei, mai exact, unor aspecte legate de naratologie. Cînd a scris despre Holban și Caragiale,

într-o colecție cu profil monografic, le-a descifrat opera prin aceeași prismă. Noutatea acestei critici, în raport cu aceea care o preceda, a constat în acceptul mai decis pus pe **structura** operei literare sau, ceea ce e tot una, pe text, interpretat ca o rețea importantă, cum a arătat cel mai clar Livius Ciocârlie cu cîțiva ani în urmă) între analiza structuralistă și aceea textualistă, noua critică a scos în evidență o latură a operei de artă de care critica anterioară se interesase rar și nesistematic și și-a asigurat totodată o solidă bază teoretică. Voga structuralismului a trecut, ceea ce nu înseamnă că ne-am întors la impresionismul „inocent" de dinainte. E destul să ne aruncăm ochii pe studiile și articolele din ultimul deceniu ca să ne convingem că, deși nu mai este la fel de sofisticată și de rebarbativă ca acum cincisprezece ani, critica „modernă" a păstrat orientarea generală spre structuri și o parte a vocabularului recent dobîndit. Revenirea la temă (care stătea în centrul criticii clasice) se produce în acest context: pe de o parte se corectează perspectiva exclusivistă a structuralismului (care exilase tema în numele structurii), implicit, a altora, conexe sau derivate). (Exact acesta a fost scopul unui colocviu care a avut loc la Paris în 1984, cu participare internațională, ale cărui lucrări au fost publicate în revista ***Poétique,*** nr. 64 din 1985), sub titlul ***Du thème en littérature).*** Avem de-a face cu unul din acele compromisuri istorice prin care o disciplină sintetizează experiența provenită din tradiție și aceea care s-a opus la un moment dat tradiției. Acest spirit tolerant, postmodernist, îl aflăm la Al. Călinescu însuși și de aceea mi s-a părut demnă de atenție împrejurarea că el se referă, explicit atît la structură, cît și la temă, încă din titlul secțiunii inaugurale a cărții sale. Trebuie doar să precizez că, promotor de la început al naratologiei, criticul n-a fost și un fanatic al metodelor inspirate de structuralismul anilor '60. Cărțile lui s-au citit totdeauna nu numai cu folos, dar și cu plăcere: firește, înainte de toate, fiindcă sînt scrise de un om fin și cultivat, care are talent, dar deopotrivă fiindcă erau destul de literare în expresie, în pofida utilizării unei metode și a unui lexic specializat. Acum, ***Biblioteci deschise*** conciliază aproape perfect „structuralismul" și „tematica": adică, demersul formal cu acela de conținut, „știința" literaturii cu imaginația critică.

Un frumos eseu este ***Sub pecetea „Tainelor inimii"***, în care se examinează romanul neterminat al lui Kogălniceanu: prezența și rolul naratorului, balzacianismul descrierilor de cadru și retorica portretului feminin. Considerațiile despre aceasta din urmă sînt, în deosebi, foarte subtile. *„Portretele* - scrie criticul - *ascultă de o anumită logică: după o primă imagine de ansamblu, urmează detalierea, iar lectorul este*

determinat să «privească» (în imaginație) portretul așa cum ar «citi» un tablou. [...] Acest tip de lectură vizuală este, se înțelege, rezultatul unei anumite practici culturale, istoricește determinată, specifică civilizației europene și care, cu timpul, s-a codificat și a devenit «tradiție»". În același spirit este analizat romanul lui Nicolae Filimon în ***Ciocoii vechi și noi*** sau ***A.B.C.-ul romanului:*** modul de a începe, timpul istoric și timpul fictiv, documentarul în ficțiune, racorduri, anticipări, perspectivă narativă. Chiar dacă astfel de observații s-au mai făcut (și Al. Călinescu le citează ori de cîte ori e necesar), ele apar în studiul de față proaspete și surprinzătoare. Mai este și o **mise-en-scène** inteligentă (portretele de la Kogălniceanu sînt „desfășurate" ca să li se vadă articulațiile, simetria sau opozițiile) care face lectura agreabilă. În ***Caragialiana*** „structuralismul" lasă un loc încă și mai mare chestiunilor „tematice". Completîndu-și într-un fel cartea despre Caragiale, Al. Călinescu se ocupă acum de cafenea în opera prozatorului ca „loc ideal de observație" și ca „loc-cheie în planul evenimentelor", și de compartimentul de tren, care este pe de o parte, ca și cafeneaua, „un spațiu închis, (de)limitat, protejat", iar pe de alta, unul „integrat unui ansamblu în mișcare". Notațiile criticului sînt savuroase, în linia eseisticii unui Al. Paleologu sau Alexandru George, așadar aparent foarte diferite de cele din primele două articole citate mai sus. Spun „aparent", fiindcă în fond deosebirea nu este radicală, Al. Călinescu a abandonat aici unghiul formal pentru acela tematic, dar disocierile, terminologia și în definitiv întreaga infrastructură a eseurilor lui rămîn profund ancorate în modalitatea care l-a consacrat pe critic. E instructiv să vedem, citind aceste eseuri, cum arată de fapt această **nouă** critică postmodernă, în care vechiul impresionism reapare (sub forma intervenției personale, autobiografice sau a unei asociativități capricioase) fără a disloca fundamentul „științific" cîștigat prin atente explorări în straturile operei. Și e puțintel amuzant să descoperi cum a reînvățat critica să se joace, în sens superior, după ce păruse definitiv și irevocabil condamnată la academismul grav. *„Naratorul își are și el voluptățile lui - afirmă criticul pe marginea unor schițe caragialiene în care acțiunea se petrece în tren. Una din ele constă în notarea scrupuloasă a indicațiilor din Mersul trenurilor, indicații ce vor asigura nu numai coerența povestirii, dar și un «decupaj» secvențial impecabil [...] În **Monopol** naratorul venind din străinătate ajunge la Pașcani la 12.30 p.m. unde are un tren spre Iași la 4.10 cu sosire la Iași la 6.5 (antologică descriere, aici, a Pașcanilor și a drumului «tica-taca» pînă la Iași".* Aici o trimitere la subsolul paginii: *„Ritm care, pe această rută, pare să fi devenit o fatalitate.*

De exemplu, cursa 6316 pleacă din Paşcani la 16.29 şi soseşte la Iaşi la 18.18 (Mersul trenurilor de călători, 84/85, p. 177). Între 1907 (cînd apare ***Monopol****) şi 1984 s-au cîştigat şase minute".*

Acest amestec de seriozitate şi de umor, de stringenţă a analizei şi de paranteză personală, inventivă, ne întîmpină şi în cele trei eseuri intitulate ***Biblioteci,*** de departe cele mai atractive literar din toată cartea. Ce idee, mai întîi, să studiezi lecturile sau să reconstitui biblioteca unor personaje de roman! Fireşte, ea nici n-ar fi putut trece prin cap criticului înainte de a se fi impus o anumită înţelegere a literaturii ca text şi ca intertextualitate. Dar, dincolo de asta, felul în care Al. Călinescu îşi concepe eseurile nu ne duce cu gîndul la mornele investigaţii şi inventare textualiste, ci la strălucitoarele analogii călinesciene din ***Domina bona*** şi celelalte, aşadar la tradiţia criticii artiste. Dinu Păturică, bunăoară, ar fi avut două biblioteci: una în care stau la loc de cinste Plutarh, Cezar, Machiavel, şi biografiile de oameni iluştri (Homer, Pindar, Sofocle, Euripide, Anacteon şi Safo fiind consideraţi „buni pentru femei şi oameni afemeiaţi"), şi alta ceva mai tîrziu, în care descoperim ***Proorocia lui Agatanghel, Filosoful Sintipa, Alexandria*** şi altele. Criticul se întreabă spiritual: *„Să fi ajuns oare între timp personajul la concluzia că povestirile şi istorioarele din aceste cărţi populare sînt mai pline de tîlc şi mai «mobilizatoare» decît ceea ce îi puteau oferi* ***Principele*** *şi* ***Viaţile paralele?*** *Abandonîndu-şi prima bibliotecă, Dinu Păturică pierde, într-un fel, şansa de a deveni Julien Sorel autohton".* De fapt, o singură dată personajul ***Ciocoilor*** mai este surprins în flagrant delict de lectură şi anume în capitolul XXIX, cînd funia destinului său se apropie de par. El deschide la nimereală *Biblia* şi cade peste două pasaje foarte à propos de situaţia lui însuşi, aşa încît azvîrle cartea sfîntă cît colo. Comentează Al. Călinescu: *„Notînd, mai întîi, că lectura a ajuns pentru Păturică o preocupare accidentală, mai curînd un mod de a-şi omorî vremea, să remarcăm, că aici, la sfîrşitul romanului, el se* ***leapădă de cărţi, deoarece cărţile s-au întors împotriva lui. Învăţămintele*** *pe care le căuta odinioară acolo au devenit* ***avertismente".*** La fel de captivante constatări face Al. Călinescu şi vîrîndu-şi nasul în biblioteca lui Ştefan Gheorghidiu (aceea a lui Codrescu din ***Adela*** fiind cercetată temeinic şi înainte, îi rămîne criticului doar ocazia unei lungi şi sclipitoare paranteze despre dicţionare). Şi ce credeţi că descoperă? Nici eroul lui Camil Petrescu nu prea citeşte! Dragostea (şi gelozia) şi războiul îi mănîncă în fapt tot timpul. El are totuşi două biblioteci, a doua fiind prin excelenţă cazonă. Din cea dintîi, filosofică şi literară, „un mare absent: Proust".

Aici mi se pare că Al. Călinescu săvîrşeşte o inadvertenţă: acţiunea romanului apărut în 1930 se plasează în preajma şi în timpul războiului mondial, cînd Gheorghidiu nu prea avea cum să fi aflat de romancierul francez. E drept că biblioteca a doua, cea cazonă, cuprinde şi cărţi tipărite după război, dar referinţa la ele nu se face în text, ci într-o notă de subsol, în care naratorul afirmă explicit că sînt la mijloc lecturi tîrzii, zece ani după sfîrşitul evenimentelor descrise în roman.

Un mic fragmentarium ***(Prin biblioteci)*** duce la limită acest eseism ingenios şi liber, pînă la pagina de jurnal a lui Roland Barthes), abundent în citate şi consideraţii personale.

Cîteva fraze, în fine, despre cronicile din ***Lecturi.*** Ele sînt clare şi concise, cu intrări abrupte în subiect, aşadar în mod eficace şi profesionist, cu judecăţi de valoare mai peste tot acceptabile. Şi din ele se observă că autorul n-a pierdut vremea cu naratologia: romanele de care se ocupă (ale lui Radu Petrescu, C. Olăreanu, Livius Ciocârlie) se pretează cel mai bine la un examen din unghiul procedeelor folosite. Tot aşa şi piesele de teatru ale lui D.R. Popescu, în care elementul structural atrage numaidecît atenţia. Surpriza, dată fiind raritatea, e că Al. Călinescu scrie la fel de bine despre poeţi (Şt. Aug. Doinaş, E. Brumaru, M. Dinescu, Ioanid Romanescu), chiar dacă se remarcă în aceste din urmă articole că tematica e mai deseori urmărită decît structura. În fine, sînt comentate cărţi de critică: prilej pentru un comentator în genere înţelegător să-şi arate colţii. Articolele despre D. Tiutiuca şi Anton Cosma de exemplu sînt foarte severe (şi pe drept!), iar cel despre debutul lui Val Condurache... pedagogic (laude de principiu cumpănite de revelarea unor inexactităţi de detaliu). O trăsătură a mai tuturor cronicilor este umorul intelectual. Al. Călinescu nu scrie numai bine şi la obiect, ci şi cu un anume har al ideii, neostentativ şi nebazat pe efortul vizibil de a exploata resursele limbajului, rezultat mai curînd din asociaţii inteligente, din strălucirea cîte unui paradox.

Pe scurt, ***Biblioteci deschise*** (în ce sens? or fi şi unele închise?) este o carte care se citeşte cu încîntare.

(România literară, nr. 8, 1987)

EDGAR PAPU

„Din clasicii noştri"

Prin studiile strînse sub titlul ***Din clasicii noştri,*** Edgar Papu se înscrie într-o mai veche, la noi, opoziţie faţă de ideea lovinesciană a sincronismului. Nu-i voi reface istoria. E de ajuns să spun că ceea ce a iritat de obicei în demonstraţia lui E. Lovinescu a fost mai puţin sincronismul ca atare, pe care el îl proclama ca absolut firesc şi decurgînd din alinierea la un spirit al veacului, cît instalarea la baza procesului a principiului imitaţiei. De aici s-a tras o concluzie prea simplă ca să fie şi adevărată: dezvoltare prin imitarea altora înseamnă lipsă a autenticităţii organice; Lovinescu neagă deci puterea creatoare a rasei. Însă Lovinescu n-a susţinut niciodată acest lucru şi e de mirare că un om învăţat şi precaut ca Edgar Papu poate pune fără să clipească semnul egalităţii între sincronism şi *„năzuinţa ce alimentează o conştiinţă retardatară" (Cuvînt explicativ).* La origine, sincronismul a reprezentat punctul de vedere al liberalismului burghez, în căutare, îndată după primul război, de contacte internaţionale şi oferind pieţe culturale de desfacere. Era o critică de la stînga conservatorismului şi izolaţionismului ce se manifestaseră, uneori în forma celei mai agresive suficienţe xenofobe, la începutul secolului. Cerinţa sincronizării trebuia reamintită şi E. Lovinescu gîndea progresist şi modern observînd dezvoltarea culturii noastre în legătură cu aceea europeană, ca parte dintr-un întreg. Prin sămănătorism şi celelalte curente retrograde din jurul lui 1900, eram ameninţaţi de provincialism intelectual: E. Lovinescu, democrat şi burghez, întorcea ochii spre Europa. Acesta este punctul forte al ***Istoriei civilizaţiei.*** Exagerarea rolului imitaţiei în detrimentul altor factori nu era decît urmarea prea de aproape a doctrinei lui Tarde. În consecinţă, problema care se pune astăzi, cînd discutăm sincronismul, este corectarea mecanismului prea sumar, sugerat de Lovinescu, prin care el s-ar realiza, şi lărgirea sferei determinismului istoric: cu alte cuvinte, o privire mai dialectică a raportului dintre specific naţional şi influenţă. În loc de asta însă şi în chip curios, de la refuzul legitim al imitaţiei unii ajung la exagerarea contrară: nu numai că noi n-am imitat pe nimeni, dar am anticipat pe toţi chiar dacă împrejurările ne-au privat adesea de roadele acestei întîietăţi.

Este (într-o variantă mai subtilă) şi teza cărţii lui Edgar Papu menită a releva *„cîteva ilustrări ale anticipărilor pe plan universal care au avut loc de-a lungul secolelor în literatura românească".*

Autorul nu-şi revendică, *„în cadrul acestei acţiuni recente"*, decît *„paternitatea formulei de* ***protocronism românesc,*** *gîndită în opoziţie cu ideea* ***sincronismului...".*** De aici subtitlul: ***Contribuţii la ideea unui protocronism românesc.*** Mai direct spus, aceasta înseamnă a stabili prioritatea românească a unor idei, formule sau modalităţi literare. Acum cîţiva ani, I. Constantinescu s-a ocupat de o problemă asemănătoare în ***Moştenirea modernilor,*** preferînd termenul de avangardă celui de protocronism şi limitîndu-se la cazurile în care influenţa asupra unor realizări ulterioare putea fi dovedită cu certitudine. Poate că termenul lui nu e bun, dar modul de a privi lucrurile mi se pare mai firesc decît la Edgar Papu, ale cărui anticipări devin, în lipsa oricărui rezultat palpabil în afară, simple curiozităţi literare, care, în loc să ne reconforteze orgoliul naţional, ne deprimă prin insignifianţă.

Autorul citează de exemplu elogios pe G. Munteanu care ar fi ajuns *„la unele interesante detectări ale* ***absurdului în Dănilă Prepeleac".*** Şi adaugă: *„Am putea spune că există virtual tot materialul necesar pentru o istorie a anticipărilor de absurd în literatura noastră"*. Pe o astfel de cale, folclorul ne-ar furniza desigur numeroase elemente beckettiene! Oricîtă bunăvoinţă aş avea, nu văd legătura între basmul lui Creangă şi literatura occidentală a **absurdului.** Altă dată, e semnalat un comentariu al lui C. Noica la versul eminescian: *„Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit"*, în metaforele căreia autorul cărţii ***Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti*** descifrează *„un întreg capitol din frămîntarea filosofică a omului modern"*, şi anume existenţialismul, şi totodată depăşirea lui: prima jumătate a versului conţine deci pe Heidegger, Sartre şi pe ceilalţi existenţialişti de toate orientările, a doua jumătate le oferă soluţia zadarnicelor lor căutări! Profitînd de voga unor astfel de imposibile analogii, Edgar Papu ne sugerează el însuşi cîteva chiar din prefaţă. Fabula lui Gr. Alexandrescu ***Boul şi viţelul*** anticipează *„perioada de înaltă maturitate a lui Heine, Hugo şi Eminescu"* printr-un *„clasicism numai aparent cu care jonglează romanticii tîrzii"*. Bizara demonstraţie merită a fi citată: *„O analiză mai atentă descoperă perfect* ***romantismul*** *acestei fabule clasice, aşa cum n-ar fi scris-o nici La Fontaine şi nici Kîrlov. Tot ceea ce urmează în primul vers după* ***un bou*** *ar fi fost superfluu pentru clasicism. Pentru că* ***este ca toţi boii*** *şi mai este şi* ***puţin la simţire*** *– ar fi trebuit să rezulte exclusiv din acţiunea fabulei. Alexandrescu mai aplică însă şi acele adausuri ca invective ale unui temperament romantic, aşa cum vom întîlni şi în* ***Scrisoarea a III-a*** *de Eminescu. Cît priveşte sintagma* ***puţin la simţire,***

este o critică venită tipic din partea romantismului, care vestejește îndeosebi lipsa sensibilității". Etc. Etc. Chiar dacă aceste constatări ar fi juste – și nu sînt, vai, decît o forțare a evidenței inexplicabilă la un critic așa de fin – și tot n-am putea dovedi altceva decît că temperamentul romantic a lui Alexandrescu era stînjenit de gustul și de educația lui clasică. Despre anticipare, la un clasicist întîrziat, e mai cuminte să nu vorbim.

Dar important, în primul rînd, că ***Din clasicii noștri*** ne oferă studii foarte interesante, erudite și subtile interpretativ. Majoritatea au ca punct de plecare analize de text. Edgar Papu continuă metoda stilistică a lui Vianu din ***Arta prozatorilor români,*** cu o procedare încă mai puțin riguroasă, dar și, pe alocuri, mai plină de imaginație decît la profesorul său. Caracteristic este amestecul de idee generală și de reacțiune imediată la text. Cultura furnizează criticului toate datele necesare: analiza le verifică. ***Pastelurile*** lui Alecsandri sînt raportate la moda extrem orientală și la impresionism. Între o poemă de Du-Fu, marele poet chinez din secolul opt, și ***Sfîrșit de toamnă*** sînt surprinse similitudini absolut uimitoare ca și între ritualul ceaiului din ***Mandarinul*** și din ***Pavilionul de porțelan*** al lui Li-Tai-Pe. Firește, Alecsandri n-avea cu adevărat idee de vechea literatură chineză, citind cel mult ceea ce francezii traduseseră după 1860. Asemănările sînt întîmplătoare, rezultat al afinității, dar cu atît mai sugestive. Problema priorității fiind în afară de discuție, criticul le descoperă nestingherit într-o demonstrație sclipitoare. Același lucru îl remarcăm și cînd îi urmărim paralela dintre evocarea de către Leonardo da Vinci a pierdutei sale fresce ***Bătălia de la Anghiari*** și scena măcelului din ***Alexandru Lăpușneanul*** de C. Negruzzi. Nuvela acestuia e, de altfel, așezată într-o serie plauzibilă estetic premergînd realismului flaubertian: *„Tipologic, face parte din categoria acelor nuvele compacte, de o tensiune întinsă pînă la rupere, saturate de sens la fiecare cuvînt, așa cum s-au văzut cultivate de unii generali prozatori, aparținînd îndeosebi literaturilor romantice din secolul trecut, de la* ***Matteo Falcone*** *a lui Prosper Mérimée pînă la* ***Cavalleria rusticana*** *a lui Giovanni Verga*".

Nu e greu de constat că farmecul acestei critici vine din sfera ei culturală foarte întinsă, din asocieri și comparații. A stabili întîietăți este în critică perfect inutil (mai ales cînd proba influenței nemijlocite lipsește), a stabili relații de orice fel, afinități, este esențial. Edgar Papu beneficiază în această privință de școala refuzatului E. Lovinescu și a iritantului G. Călinescu (mereu tras de urechi pentru superficialitate și contraziceri) mai mult decît de comparatismul rigid academic al lui

T. Vianu (citat cu respect chiar şi cînd nu e decît banal). ***Din clasicii noştri,*** prin ce are mai original, ţine de speţa comparatismului călinescian, surprinzător, insolit, în ciuda aparenţei metodice şi sistematice. D. Cantemir ca „vizionar al sfîrşiturilor" e apropiat de Rilke şi Ţuculescu. Criticul descoperă în ***Istoria ieroglifică*** pe marele pictor animalier, comparabil doar cu Sadoveanu din ***Împărăţia apelor*** şi din celelalte. ***Sburătorul*** de Heliade *„grefează cea mai ascuţită analiză clasică pe un fond de nepătrunsă melancolie sau, mai curînd, de inefabilă stare dispoziţională"*, fiind o alianţă de confesiune lirică şi de psihanaliză lucidă. Relaţia între poemul heliadesc şi drama lui Wedeking din 1896 **(Frühlings Erwachen)** nu poate avea, desigur, pretenţia de a semnala o anticipare, ce ţine de acelaşi comparatism ingenuu care e mereu fermecător la marii critici. Mai aproape de Vianu e analiza ritmurilor sensorice şi motrice în proza lui Creangă, după modelul lui Müller – Freienfels în materie de tipuri ale plăcerii estetice. Însă Vianu n-ar fi găsit niciodată utilă reducerea ***Scrisorii pierdute*** la un epos eroicomic: *„Trahanache este Agamemnon, conducătorul confederaţiei aheiene, Tipătescu se identifică cu Ahile, fiind proiectat ca şi acela, de către Caragiale drept* ***cel iute de mînie.*** *În sfîrşit, Caţavencu este Hector. În registrul antimăştii comice, el împărtăşeşte soarta nefericitului erou troian. Aşa cum, după ucidere, cadavrul lui Hector a fost tîrît în ţărînă de carul lui Ahile, tot astfel, în cele din urmă, cadavrul moral al lui Caţavencu s-a văzut tras – sau mai degrabă înhămat – la carul de triumf al lui Tipătescu. La rîndul ei – mai trebuie adăugat – coana Joiţica este frumoasa Elena, din cauza căreia – de astă dată pe raţiunea meschină de neglijenţă, care a făcut-o să piardă scrisoarea – conflictul capătă o tensiune neobişnuită"*. Valoarea acestor consideraţii vine din aerul lor de superioară gratuitate, ca şi a acelora despre Bucureştiul oglindit diferit de Mateiu Caragiale şi Camil Petrescu, pretext de a specula pe marginea „stilului": *„Mateiu Caragiale deschide perspectiva unui Bucureşti în care se îmbină suavele coordonate romantice cu cele respingătoare naturaliste. Scrierea sa reproduce întocmai aceste trăsături stilistice ale oraşului pe care-l evocă.* ***Craii de Curtea-Veche*** *oscilează de asemenea între romantism şi naturalism, aflîndu-se adesea infuze unul într-altul. Puţin după aceea, Camil Petrescu dă la lumină* ***Patul lui Procust,*** *unde, în locul unei aglomerări concentrate de stiluri, asistăm la un gol al lor. Scriitorul evocă un alt Bucureşti, cu totul* ***astilistic,*** *într-un roman de asemenea* ***astilistic,*** *ca şi oraşul a cărui atmosferă o transmută în cartea sa. El ne aşterne o atmosferă desfăcută, neînchegată, compozită, eterogenă, cu o slabă sudare între naraţiuni deosebite şi străine una de alta"*.

În astfel de pagini critica de factură eseistică a lui Edgar Papu atinge deseori excelența. Nu cînd vrea să ne convingă că scrisul neartistic al Hortensei Papadat-Bengescu anticipează „noul roman", dar cînd vede în el expresia aceleiași nevoi de a exorciza plictisul provincial și aerul stătut al caselor cu fantome și molii din care au izvorît și romanele scriitoarelor engleze ale epocii victoriene: cînd, cu alte cuvinte, părăsind orice tezism, se lasă în voia erudiției asociative și a unui gust penetrant și original.

(România literară, nr. 32, 1977)

„Existența romantică"

Sînt cărți despre care nu se poate discuta într-o recenzie. ***Existența romantică*** a lui Edgar Papu face parte dintre ele. Sorin Titel a prezentat-o acum trei săptămîni în „România literară" într-un articol din care cititorul se putea edifica în linii mari în privința sferei de probleme cuprinse și a soluțiilor propuse de eseist. Nu voi repeta, așadar, descrierea cărții, încercînd să relev doar un singur aspect prin care mi se pare că Edgar Papu sporește în chip esențial bibliografia critică a romantismului, în ciuda faptului că, de la un punct înainte, el se dovedește greu de acceptat.

Din ***Preludiu*** ni se atrage atenția asupra a două particularități ale temei tratate în continuare. Întîia constă în vechimea și continuitatea preocupărilor lui Edgar Papu legate de romantism, de la micul eseu ***Originea romantismului*** publicat acum patruzeci și cinci de ani în „Gînd românesc" și pînă la cartea de astăzi. A doua particularitate constă în faptul că autorul se arată interesat de romantism, din același motiv pentru care s-a arătat interesat altădată de Renaștere, de Baroc și de Manierism, și anume întrucît a văzut în ele „forme deschise" de viață și de artă, opuse „formelor închise" de felul clasicismului, iluminismului sau realismului. Trebuie să spun din capul locului că această deosebire dintre formele închise și cele deschise constituie mai mult decît un punct de plecare: este o idee plină de consecințe pentru toate observațiile din eseul de față și pe care autorul o va dezvolta cu o strălucire neegalată de nici una din celelalte idei – și ele, destule, demne să fie reținute – din ***Existența romantică.***

Ideea a fost formulată întîi în biologie de Hans Driesch, în ***Filosofia organicului,*** lucrare celebră, apărută în 1909, prin care neo-vitalismul filosofic se afirma într-o știință de nebănuit (pe atunci) viitor. Omul de știință german observa că forma limitată, închisă, întreagă, nu e generală în lumea organicului și distingea, sub acest

raport, vegetalul de animal, tocmai în măsura în care cel dintîi nu pare a asculta de aceeaşi regulă de evoluţie şi de conformare ca cel de-al doilea. Printr-o exploatare curajoasă, Edgar Papu aplică distincţia la stilurile artistice şi constată că formei închise, animale, îi corespunde clasicismul, în vreme ce romantismul e similar formei deschise vegetale. Paralela se poate stabili, înainte de toate, chiar în planul tematic, fiind cunoscută predilecţia clasicilor pentru corpul uman şi animal, ca şi tendinţa lor aproape inconştientă de a animaliza vegetalul după cum este cunoscută predilecţia opusă a romanticilor pentru universul vegetal. Mai subtilă e paralela structurală. Arta clasică se dezvoltă din interior, în jurul unui centru vital, ajungînd la o linie de stabilitate care s-a numit perfecţiune: o dezvoltare homeostatică a organismului animal. Invers, arta romantică tinde, ca şi plantele, spre parataxă, arborescenţă, însumare, în lipsa unui factor intern coordonator. Comparînd ideea de natură (animală şi clasică) a lui Buffon cu aceea (vegetală şi romantică) a lui Bernardin de Saint-Pierre, Edgar Papu trage cîteva concluzii frapante pentru teza sa principală. Ne aflăm în paginile cele mai bune ale cărţii sale, în care originalitatea nu e cîtuşi de puţin pusă în dificultate de erudiţie, ci sprijină pe ea. Fără a putea intra în toate amănuntele (unele, încîntătoare), să mai urmărim totuşi cîteva clipe firul demonstraţiei. În acest punct al discuţiei, apare şi o diferenţiere funcţională între stiluri. Socialitatea clasică îşi are, „ca prim germene", spune Edgar Papu, organicitatea animală. Există chiar un fel de „homeostază socială" la clasici. Din contra, solitudinea romancierului, de atîtea ori subliniată de cercetători, corespunde mediului vegetal, în care plantele sînt autotrofe, se reproduc adică şi trăiesc fără contact direct unele cu altele. *„Vestita iubire romantică,* – scrie eseistul – *îndreptată către fiinţa îndepărtată sau către fiinţa absentă, prezintă o afinitate certă cu acest amor din depărtare, existent în lumea vegetală, în care romanticul se cufundă cu toată fiinţa".*

Aş putea continua cu exemplificările. Mai important este însă să stăruim asupra îndreptăţirii procedeului extrapolării folosit de Edgar Papu. Eseistul însuşi se simte obligat în finalul subcapitolului său despre ***Rădăcinile organice ale antonimiei clasic-romantic*** să-şi precizeze încă o dată, şi mai bine, poziţia. După ce ne prevenise că *„orice articulaţie artistică cu adevărat valabilă nu prezintă decît reproducerea unei prealabile articulaţii de structuri din natură"*, el adaugă spre o mai deplină înţelegere: *„Toate consideraţiile de pînă acum au plecat de la dorinţa de a da romantismului o interpretare mai puţin arbitrară, mai puţin «literaturizată» decît aceea desprinsă*

frecvent dintr-o aplicare stereotipă asupra sa. De aceea am şi apelat iniţial la ***omologarea ştiinţifică*** *în sensul vederii lui Driesch care fixează indicaţii precise despre existenţa «formelor închise» şi a «formelor deschise» în lumea organismelor. De aici a rezultat şi confruntarea între cele două stiluri, urmărită de noi pe bază biologică...".* Am subliniat în textul citat două cuvinte care mi se par a conţine cheia întregii procedări. Edgar Papu a voit să ofere descrierii şi interpretării romantismului o bază ştiinţifică. Nu putem decît să aprobăm, în principiu, acest lucru. Dar se ridică întrebarea dacă o metodă folosită în domeniul culturii şi al ştiinţelor spiritului trebuie să fie (sau dacă, măcar, **poate** să fie) omologată cu ajutorul unor principii sau criterii scoase din domeniul ştiinţelor naturii. Nu conduce aceasta la o încălcare a specificului? Şi nu este în definitiv omologarea respectivă doar una pseudoştiinţifică? Mă mărginesc să întreb, exprimîndu-mi îndoiala, fără a fi absolut sigur că răspunsul implicat de procedeul lui Edgar Papu nu este totuşi corect. Mărturisesc că îndoiala mea s-a ivit nu pur şi simplu în legătură cu paralela dintre clasic şi romantic pe linia sugerată de teza biologistă a lui Driesch, pe care am interpretat-o iniţial într-un sens aproape metaforic; sens în care, într-adevăr, similitudinile sînt uimitoare, permiţînd eseistului român să facă despre clasicism şi romantism afirmaţii niciodată făcute, ceea ce, dată fiind biografia uriaşă a temei, reprezintă neîndoielnic un merit excepţional. Nici n-am dat de la început atenţia cuvenită dorinţei (totuşi exprimată de Edgar Papu) de a situa compararea curentelor şi descierea lor pe un fundament **organic.** Abia mai tîrziu am înţeles că eseistul întrebuinţa cuvîntul subliniat la propriu; şi am încetat a-l mai urmări cu acelaşi entuziasm, cum să zic, epistemologic. Voi ilustra într-un singur caz, dar cel mai elocvent, dificultatea epistemologică în care Edgar Papu a intrat la un moment dat. În capitolul ***Premise fotosintetice – „proaspătul" şi „dulcele" romantic,*** autorul, în continuarea paralelei sale fundată pe biologie, vrea să obţină o *„omologare ştiinţifică"* pentru senzaţiile, atît de caracteristice subiectivităţii romantice, de **dulce** şi **proaspăt,** şi anume o omologare *„dată chiar de sensul propriu al noţiunilor respective".* (Am citat întocmai spre a se vedea că trecerea de la sensul figurat la acela propriu al termenilor din biologie era în intenţia autorului). Ni se reaminteşte, astfel, de reacţia chimică din fotosinteză în care din bioxid de carbon şi apă ia naştere, sub acţiunea razelor soarelui, glucoza şi se eliberează totodată oxigenul. Edgar Papu va scrie deci respectiva reacţie chimică ($6CO_2 + 6\ H_2O - C_6H_{12}O_6 + 6O_2$) şi o va comenta astfel: *„Deşi cele două produse ale reacţiei chimice de mai sus acţionează în mod*

obligatoriu asociate, noi le vom disocia și vom privi mai întîi oxigenul. El își va găsi un ***echivalent perfect și chiar o cvasi-identitate*** (subl. mea – N.M.) *în noțiunea de «prospețime» sau «tinerețe» romantică, la care se mai pot adăuga acelea de «deschidere vastă», de «primenire înviorătoare», de «vînt al libertății». Sub alte numiri, sau cuprins în aliaje mai complexe, romantismul cîntă sau evocă adesea oxigenul – sau și oxigenul – rezultat din fotosinteza plantelor. Astfel, solitudinea romantică respiră, toată, un asemenea oxigen, aflat implicit în resursele infinite ale lumii vegetale [...] Pe lîngă oxigenul eliberat, fotosinteza la plante a mai făcut să rezulte totodată și glucoza ($C_6H_{12}O_6$). Este substanța din mediul vegetal care, pe plan romantic, își găsește un echivalent, poate mai esențial decît «prospețimea», și anume «dulceața». Ne vedem aici solicitați de o problemă deloc nouă pentru noi. Am mai dezbătut cu aproape un deceniu înainte în aplicarea ei la Eminescu (v. cap.* ***Dulcele eminescian*** în ***Poezia lui Eminescu,*** *Editura Minerva, 1971). Intenționăm acum să extindem acea aplicare la întregul romantism. De astă dată ne vom sprijini însă și pe substratul organic al fenomenului, substrat prezentat de substanța «dulce» în sens propriu a glucozei. Aceasta se vede destinată să confirme obiectiv realitatea unei subiective senzații de «dulceață» romantică, în cadrul multiplelor atașe ale stilului cu mediul florei"* (subl. mele – N.M.). Mi se pare că aici abuzul de „știință" este evident. **Dulcele** romantic sau eminescian nu e **glucoza,** cum **prospețimea** ori **tinerețea** romantică nu sînt **oxigenul!** Pe cît de sugestivă a fost (și va mai fi în cartea lui Edgar Papu) scurtcircuitarea metaforică a planului spiritual cu acel al naturii – vorbind de pildă despre animale clasice și despre plante romantice, despre o erotică heliotropă a romantismului, despre perfecțiunea clasicistă ca una ideal homeostatică, despre romantica visare ca despre o aerisire – pe atît de forțat și de greșit este să echivalăm **perfect,** în nădejdea unei **cvasi-identități,** artisticul și biologicul, animalul și clasicul, planta și romanticul.

Ciudată erezie scientistă la un om atît de învățat și cu o inteligență atît de vie ca Edgar Papu! Dovadă, între altele, că defectele noastre sînt calitățile noastre duse la limită (și dincolo de ea). Ceea ce m-a atras întotdeauna în critica lui Edgar Papu a fost tocmai înclinația ei către ingeniozitate și originalitate (uneori bizară) pe un fond de seriozitate erudită în spirit Vianu. Nu vreau să las însă impresia că ***Existența romantică*** se citește, din această cauză, mai puțin captivant. Este, doar, o carte cam inegală, inferioară celei despre baroc de acum patru ani, și în care, alături de idei extraordinare, găsim și exagerări inexplicabile.

Totuşi, partea cea mai atrăgătoare rămîne prima (la care m-am referit exclusiv în acest articol), care este şi cea mai discutabilă. ***Ipostazele romantice,*** care-i urmează, mi s-au părut oarecum didacticiste şi prea descriptive. În fine, paginile despre romantismul românesc pun o problemă: definiţia acestuia întrebuinţează aproape numai note sociale, deşi niciodată înainte n-a fost vorba de baza socială a romantismului în general, nici chiar în ***Romantismul – apariţie unică,*** subcapitol foarte sugestiv care valorifică o teză a lui Volkelt. Era chiar, dar în altă ordine de idei, o obiecţie posibilă aceasta, că nu se caută niciunde, dacă nu o explicaţie, măcar o situare a existenţei romantice în planul social. Dar, cum spuneam din prima propoziţie a articolului, o carte ca aceasta (ce pune în mişcare un vast orizont de cunoştinţe şi idei foarte originale) nu se poate epuiza într-o recenzie. Discuţia abia începe.

(România literară, nr. 11, 1981)

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

CONSTANTIN NOICA

„Sentimentul românesc al ființei"

La început este totdeauna o poveste: cărțile din urmă ale lui Constantin Noica (și mai ales ***Sentimentul românesc al ființei)*** seamănă din ce în ce mai bine cu niște povești de cuvinte și idei. Istorisesc aventurile unor cuvinte, în care se ascunde o întreagă filosofie; limba și gîndirea apărînd indisolubil legate, fiecare cuvînt este o clapă care face o idee să cînte. Dacă nimerești cuvîntul magic, lumea începe să cînte, spune versul lui Eichendorff citat de Călinescu. Cu modestie, autorul își refuză pentru lucrarea sa un curat statut filosofic, de vreme ce *„nu o reflexiune speculativă este învăluită în basmele și creațiile noastre"* de care se slujește spre a desprinde „gîndul ființei". Totuși: *„Așa cum puterea noastră de plăsmuire nu poate să spună de-a dreptul ceva esențial despre un erou, ci trebuie să-l «povestească», rațiunea nu poate da socoteală de ființă decît înfățișîndu-i fenomenele și stările, făcîndu-i așadar fenomenologia. O asemenea fenomenologie întreprinde vorbirea noastră despre ființă"*. Modelul acestei fenomenologii care pleacă de la stratul lingvistic îl putea afla C. Noica în Heidegger, de care totuși se desparte prin concluzii: *„Meditația implicită asupra ființei, întreprinsă de limba românească de-a lungul veacurilor, merită să fie scoasă la lumină. Ea s-ar dovedi cu atît mai potrivită cu cît nu ar veni ca o mustrare adusă veacului, ca la Heidegger, ci ca o încercare de întregire. De vreme ce gînditorii germani eu crezut că pot citi atît de multe în vorbirea limbii lor și a celei grecești, ar putea exista o îndreptățire să pui în joc și experiența altor limbi. În vorbirea românească există o întreagă operă de modulare a ființei. De ce ar fi ea mai puțin semnificativă decît experiența istorică a altor vorbiri?"* Un astfel de cuvînt magic este prepoziția *întru:* expresiile **a fi în** și **a fi întru** sînt cu grijă distinse de C. Noica, oarecum în felul în care autorul lui **Sein und Zeit** distinge între **Bewusstsein** și **Dasein.** Ceea ce în **a fi în** ține de fixare și închidere, în **a fi întru** izbutește să se deschidă, căci expresia indică deopotrivă un loc și o tensiune spre el. **Întru** este o prepoziție cu o situație specială în limba română, fără poziție exactă, prin care răzbate mai degrabă neliniștea întrebării decît certitudinea răspunsului. Nu fără rost vorbește filosoful român de *„sensibilitatea noastră speculativă"* (ceea ce infirmă modestia de a nu vedea în lucrarea de față o încercare filosofică): cercetarea lui pune în joc atît sensibilitatea față de cuvînt, față de limbaj, cît și speculația, înțeleasă

iarăşi heideggerian, ca o *existimatio speculative,* orientată spre *species (cidos).* Literatura populară, Eminescu ori Brîncuşi dovedesc din plin acest fel de sensibilitate: rămîne filosofului s-o scoată la iveală.

Analiza, din acest unghi, a basmului lui Ispirescu, ***Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte,*** reprezintă lucrul exemplar din mica fenomenologie a lui C. Noica. Basmul e repovestit filosofic, redesfăşurat în scopul de a i se putea limpezi sensurile. Ceea ce rezultă este ceva cu totul nou. Un împărat şi o împărăteasă, se ştie, nu pot avea copii: *„Dacă viaţa nu-şi face isprava de la sine şi totuşi viaţa apare, înseamnă că poate fi un joc ceva mai deosebit – şi de aici se naşte povestea noastră, ca de altfel poveştile din Vechiul Testament, unde cîteva femei nu puteau avea prunci şi cînd au reuşit să-i aibă, uneori la bătrîneţe, ca Sarah, a fost vorba de o natură exemplară în omenesc".* Liniaritatea devenirii e, deci, deocamdată întreruptă; de aceea se adresează împăratul vracilor; de aceea îl avertizează „unchiaşul" cum că, de va fi împlinită, *„dorinţa ce o ai o să-ţi aducă întristare".* Pruncul va aparţine altei ordini decît cea comună: *„El o să fie Făt-Frumos şi drăgăstos, şi parte n-o să aveţi de el".* Ca să-l oblige să se nască, deoarece plînge, pruncului i se promit împărăţii şi neveste, dar el nu ascultă decît de o altfel de promisiune, şi anume de aceea că i se va da tinereţea fără bătrîneţe şi viaţa fără de moarte. Atunci „tăcu şi se născu". C. Noica spune: *„E un cuvînt adevărat pentru toate ivirile de excepţie din lume. Orice creaţie se naşte dintr-un plîns şi dintr-o tăcere... Ceva a plîns în Bach înainte de a compune o* ***Pătimire;*** *apoi tăcu şi* ***Pătimirea*** *se născu".* Abia crescut, Făt-Frumos cere respectarea făgăduinţei. Ceea ce vrea el este „un lucru nemaiauzit". Filosoful observă: *„Este aici, în chip nesperat iarăşi, o trăsătură a lui a fi întru de care aminteam: prepoziţia* ***întru*** *poate deschide către ceva care să nu fie... Basmul românesc regăseşte astfel toate incidenţele şi implicaţiile modelului ontologic...".*

Eroul trebuie să cutreiere lumea pînă va găsi făgăduinţa **întru** care s-a născut. Cele trei încercări la care este supus, pe rînd, sînt semnificative: *„sînt împotriva celui ce o părăseşte".* Gheonoaia cea crudă care căzuse ea însăşi sub blestemul părintesc reaminteşte lui Făt Frumos riscurile neascultării faţă de părinţi. Învinsă, ea *„îi dete un înscris cu sîngele ei"; „sîntem încă* – notează C. Noica – *în lumea zămislirii oamenilor din sînge, şi de aceea sîngele reprezintă suprema garanţie".* Scorpia la rîndul ei simbolizează cercul mai larg al „rudeniilor": dacă prima încercare îl menţinea pe erou *„sub semnul înţelesurilor părinteşti",* aceasta îl aşază *„sub semnul înţelesurilor de ginte şi larg omeneşti, încălecate şi ele".* Dar cea mai frumoasă

încercare este a treia: *„căci tocmai în preajma palatului unde locuieşte Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte stau ultimele oşti ale Firii celei nesocotite de Făt-Frumos în numele Fiinţei"*. Fiarele păzesc ţarcul Firii: *„cu dînsele nu este chip a te bate"*. Eroul trece pe deasupra lor, cu ajutorul calului său, şi, atingînd din greşeală vîrful unor copaci, întreaga menajerie începe să urle. O clipă mai tîrziu însă, cînd călătorul se lasă în jos, el vede o fată frumoasă dînd de mîncare dihăniilor, liniştite ca prin farmec, aşa cum dai unor dobitoace îmblînzite. *„Am trecut din lumea firii în lumea fiinţei... În mîinile Fiinţei, totul redevine bun şi cuminte"*. Fiul omului a devenit fiul fiinţei şi făgăduinţa s-a împlinit. Ca în Geneza, dobitoacele îi sînt înfăţişate unul cîte unul. Eroul ia de soţie pe fata cea mică, din cele trei, se spun poveşti şi totul s-ar fi putut încheia în acest paradis. Însă basmul se continuă în chip neaşteptat: nu din dorinţa de a încălca, din nou, regula, ci din întîmplare (agentul ei fiind un iepure inofensiv), eroul nimereşte în Valea Vieţii, îşi recapătă memoria şi pleacă înapoi. Lumea în care reintră i se arată mai bătrînă cu multe secole, aşa cum se va arăta probabil lumea noastră cosmonauţilor care se vor întoarce după îndelungate călătorii: doar pe fundul unui tron din ruinele palatului părintesc pe Făt-Frumos îl aşteaptă Moartea. Este Moartea sa, nu moartea în genere din ***Ivan Turbincă*** şi din alte basme. Şi aşa mai departe.

Nu pot urmări aici întreaga dezvoltare a lui C. Noica. Să spun doar în concluzie că filosoful consideră basmul lui Ispirescu semnificativ întrucît arată că determinaţiile inseşi ale fiinţei pot sta sub vicisitudini, nu doar generalul, ca în ***Luceafărul*** eminescian. Lumea fiinţei, la care eroul accede, e o *„lume a fiinţei fără fiinţare": „Fiinţa, viaţa, ca şi moartea, îşi cer întruchipări anumite pe temeiul unor determinaţii anumite, iar cînd acestea nu sînt anumite, adică nu mai au nume şi devin anonime, fiinţa intră şi ea în plictisul anonimatului"*. Aşa se explică de ce a părăsit eroul basmului ţara făgăduinţei.

Analiza aceasta (ca şi altele, de exemplu la ***Luceafărul,*** însă oarecum prea rigidă) ilustrează în fond o teorie despre fiinţă, aşa cum poate fi dedusă din limba şi literatura noastră, de o mare complexitate. Chiar dacă nu sînt de acord cu unele exagerări şi absolutizări ale autorului, ce nu scapă prilejul de a transforma meditaţia filosofică în vanul elogiu, trebuie să recunosc frumuseţea ieşită din comun a tezei sale. Remarcabilul capitol intitulat ***Modulaţii româneşti ale fiinţei*** descrie şase stadii intermediare între *a fi* şi *a nu fi;* toate exprimate cu ajutorul aceluiaşi verb: n-a fost să fie, era să fie, va fi fiind, ar fi să fie, este să fie, a fost să fie. Nici o limbă nu cunoaşte această varietate,

afirmă C. Noica. Aici speculația lui stoarce cele mai surprinzătoare sensuri din materia verbală. *N-a fost să fie* nu semnifică o pură absență a ființei, căci ființa *„a încercat să fie, a bătut la poarta realității spre a fi, dar n-a fost"*. Îi lipsește, ca să fie, ceva general. În expresia *era să fie,* unde ființa de asemenea nu e realizează, lipsa e de ordinul individualizării, indicînd o ființă suspendată. *Va fi fiind* semnifică deja o eventualitate. Prezumtivul e în limba noastră o „conjugare" de sine stătătoare. *Ar fi să fie* ne conduce pînă la pragul posibilului. De la întîiile două expresii, care arată imposibilități de diferite grade, prin eventualitate, ajungem la clara posibilitate: de aici la *este* (sau *stă) să fie,* adică la iminență e un singur pas. *(„Că este să fie, avem situația ființei ca intrare în ființă"*. C. Noica adaugă o subtilă precizare: *„Nu tot ce este are parte cu adevărat de ființă, în viziunea noastră. Ceea ce este poate fi și trecător, petrecător și ca atare neființător, spunem noi. Dar dacă este să fie, înseamnă că are o lege").* În sfîrșit, *a fost să fie* nu exprimă doar un imediat înțeles fatalist (așa a fost scris), ci și o deschidere, de data aceasta deopotrivă spre trecut și spre viitor. Nu e un epitaf pentru realitate, ci o realizare a legii lucrului. Din aceste stadii, C. Noica dezvoltă *„sentimentul românesc al ființei"* (exemplificînd cu cunoscuta cosmogonie eminesciană), care i se pare excepțional de bogat sub raport filosofic. El critică limitarea pe care comentariile bazate numai pe ***Miorița*** ori pe cuvîntul **dor** o aduc în chestiunea aceasta. Concepția românească despre ființă, așa de rațională, trebuie sprijinită pe mai multe cuvinte esențiale, pe limba întreagă și nu poate fi dovedită doar cu singura pildă a frumoasei balade.

Problemele ce decurg din teoria lui C. Noica depășesc mijloacele cronicii de față; de aceea m-am mărginit să semnalez premisele ei. Scrisă superb, într-un stil mătăsos și de o discretă prețiozitate arhaizantă, cartea lui C. Noica poate fi citită și dincolo de cîteodată prea pedanta demonstrație. E un eseu încîntător, un discurs de idei, care uzează însă de formule de introducere, mediane ori finale ca acelea din basme: vede ideile ca pe niște personaje în carne și oase și are ritmul epic al tuturor poveștilor.

(România literară, 30, 1978)

„Șase maladii ale spiritului contemporan"

Napoleon, Balzac, Don Quijote, poezia, Kant, iluminismul: la toți acești oameni politici, artiști, personaje literare, genuri, filosofi ori curente ideologice, poate fi observată o formă sau alta de dereglare

spirituală, aproape totdeauna productivă în plan creator, în care C. Noica identifică şase posibile maladii ontice; catholita, todetita, horetita, ahoretia, atodetia, acatholia. Spre deosebire de bolile somatice sau psihice, mai bine cunoscute, bolile spiritului au atras atenţia mai rar. Ele îşi au caracteristicile lor, totuşi, şi sînt de neconfundat cu celelalte. *„Nici o nevroză* – scrie C. Noica în uimitorul său eseu intitulat ***Şase maladii ale spiritului contemporan,*** temeinic şi pripit, comprehensiv şi îngust, – *nu poate explica deznădejdea Ecleziastului, sentimentul exilului pe pămînt sau al alienării, plictisul metafizic ca şi sentimentul vidului sau al absurdului, hipertrofia eului ca şi refuzul a tot, contestaţia goală, aşa cum nici o psihoză nu explică furor-ul economic şi politic, arta abstractă, demonia tehnică, sau cea a formalismului extrem în cultură, ducînd astăzi la primatul exactităţii goale".* E bine să ni se reamintească din cînd în cînd că nevroza lui Bacovia a fost, prin ceea ce a hrănit lirica lui, una spirituală, nu psihică şi, cu alte cuvinte, că poeţii nu sînt, cînd sînt, nebuni ca toţi nebunii (fiindcă în acest caz orice nebun ar fi poet). Maladiile spiritului, în deosebire de cele ale trupului şi creierului, sînt „cu adevărat constituţionale firii omului", nicidecum accidentale. Aşadar, ontice. În al doilea rînd, ele conduc, în majoritatea cazurilor, la creaţie, nu la destrucţie. Sînt maladii dătătoare de viaţă, boli necesare omului şi societăţii, ba chiar, într-o înţelegere figurată, lucrurilor şi naturii. C. Noica le-a găsit nume greceşti. **Catholita,** de la „katholou", general, este carenţa generalului potrivit şi totodată nevoia de el, resimţită chinuitor. **Todetita,** de la „tode ti", acest lucru anumit, e boala inversă, lipsa individualului potrivit. **Horetita,** de la „Horos", determinaţie, *„exprimă tortura şi exasperarea de a nu putea făptui în acord cu gîndul propriu",* cu alte cuvinte neputinţa de a-şi da determinaţiile necesare. Celelalte trei maladii sînt caracterizate nu de lipsa (şi nevoia) generalului, individualului ori determinaţiilor, ci de refuzul lor: acathilia, atodetia şi ahoretia.

Să culegem din eseul lui C. Noica unele exemple mai frapante. De **catholită** suferă „fiul risipitor". El pleacă în lume *„ieşind de sub **sensul general** al familiei şi al societăţii, spre a-şi da sensurile pe care le vrea şi pe care el le ignoră ca sensuri generale".* Tiranizat de generalitate, se liberează, în natură, în călătorie, în iubire. *„Va rătăci pe neştiute de la un general la altul, dovedind explicit ori implicit că libertatea sa, este, în fapt (numai aceea), de a căuta generalul propriu".* Catholeta este boala tinereţii ce nu s-a fixat, a lui Goethe sau a insului de rînd *(„tot ce mă sporeşte e adevărat"),* a acumulării (de cunoştinţe, de bunuri) cu convingerea că poate însemna prin sine

înființare, a lui Napoleon; în forma superioară, la Kierkegaard, își adaugă conștiința carenței. Filosoful danez e torturat de imposibilitatea de a găsi acces la un general pe care-l știe al său.

Todelita se manifestă ca o criză a inimii, a minții sau a spiritului de contemplație. Este, apoi, boala lui Balzac (cînd, după ce și-a imaginat generalul ***Comediei umane,*** n-a mai putut, de exemplu în romanele țărănești, să-l împlînte într-un individual potrivit) și a utopiștilor. În sensul lui C. Noica, deși nu în termenii lui, a descris-o Alexandru Ivasiuc într-un eseu despre Swift din ***Radicalitate și valoare (Caii ideali):*** *„Și cum se prezenta, în opoziție, viața nobililor cai? Nu inventau nimic peste necesitățile lor: nimic peste ovăz și fîn (numai oamenii au ciudate tendințe de a-și găsi și noi plăceri), totul, de o dezolantă simplitate. O lume fără monumente și fără îndoieli, o lume reglementată ca un ceasornic. O lume fără legături afective... Este un feudalism absolut al rațiunii simple și suficiente sieși – și care se exersează în afara problemelor, gata rezolvate pentru totdeauna".* Putem spune că satira lui Swift vizează todetita, în această satiră a utopiilor uniformizatoare. În ce-i privește pe locuitorii cetății ideale, ei sînt bolnavi de atodetie, căci **refuză** individualul, particularul, afectivul. De altfel, autorul ***Racului*** putea fi citat în sprijin de C. Noica pentru toată obsesia lui legată de mecanismele (politice, ideologice, artistice) care fac să înghețe zvîcnirea de viață, așa cum, sub efectul gazelor toxice descrise de Malraux, natura fizică se crispează grotesc.

Dacă todelita apare legată de inteligență, iar catholita, de sentiment, **horetita** la rîndul ei însoțește faptele de voință, spune C. Noica. Ea este acută la Don Quijote și la Luceafărul eminescian. Acesta din urmă e o natură generală ce nu are individual pe măsură (deci suferă de todetită), dar suferă și de horetită de vreme ce nu e în stare să-și afle determinațiile potrivite. Cele două metamorfoze eșuează. Demiurgul îi indică altele, în consonanță cu natura lui generală. Specificul maladiei se verifică bine pe liricul erou eminescian, căci cauza ei nu e atît lipsa determinațiilor, cît faptul că acestea sînt simili-determinații *„întocmai coifului de carton al lui Don Quijote, pe care acesta îl încearcă spre a vedea dacă e bun, găsește că nu este, dar îl decretează bun".* Pentru generalul Hyperion, determinațiile iubirii omenești sînt false. El rămîne „un mort frumos cu ochii vii", privirea lui o îngheață pe Cătălina. De aceeași boală suferea Nietzsche, prin eroul său Zarathustra căruia, cînd coboară din munți, „nu i se întîmplă nimic" *(„În determinații adecvate și organizate, intrînd într-o cumplită formă de horetită").*

Ahoretita, boală a lucidității, este boala vechii Indii, a asceților creștini (anahoreți), a eroilor beckettieni care așteaptă pe Godot, în fine, a poeziei ce s-a identificat, de un secol, cu lirismul, căci își refuză determinațiile: nu vrea să fie nici comunicare imediată, nici comunicare superioară, nici istorisire, nici elocvență, nici magie. *„Cu atîtea renunțări, care sînt pentru cuvînt ca și desprindere a lui de lume și determinațiile ei, poezia vrea să facă din cuvînt o nudă biruință a lui în contemplativ. Cuvîntul în el însuși – ca sfîntul Simion gol, pe un stîlp de piatră – dincolo de orice determinații ale vorbirii, cu exercițiul său pur și deschiderea sa semantică, în sintaxa contextului, către un schematism mai pur al ideii, sau emoției, sau valorii, la extazul cărora el vrea să trimită, acesta pare a fi cuvîntul poeziei lirice și o dată cu el substanța ei. În ahoretita la care conduce ea, cîte admirabile reușite nu pot fi! Dar ahoretie este, de n-ar fi decît pentru că emoția cuvîntului poetic este atît de apropiată de emoția tăcerii, la care uneori ajunge și contemplația filosofică".* Nu mă gîndeam acum o săptămînă cînd comentam versurile inspirate de orfism ale lui Dan Laurențiu că boala lui Orfeu căzut în mijlocul femeilor și a poetului căzut în labirintul feroce al unei limbi umane, dar refuzîndu-le și unul și altul, din tînjirea după Euridice și după Cuvîntul pur, că boala aceasta poate avea un nume de origine grecească.

Alodetia, în schimb, nu mai e boala anahoretului, ci a poetului însuși al religiei, a lui Spinoza, Kant, Tolstoi, a vechii Chine și a muzicii. E o boală prin excelență a culturii, așa cum următoarea va fi a civilizației. C. Noica îi sugerează admirabil existența în ***Război și pace.*** *„De nenumărate ori, în cadrul romanului, valul sau mai degrabă refluxul generalului vine să spele tot ce încearcă o clipă să capete contur individual".* Este, apoi, o răzbunare a acestei boli, care face *„ca omul atodetic să nu aibă nici așezare, nici identitate sigură, nici sălaș".* Tolstoi însuși, ca individ, o dovedește.

În sfîrșit, **acatholia** o constatăm în iluminism (despre care I. Lotman spunea că se înscrie într-un tip asemantic și asintactic de societate: prin prima însușire, el confirmă teza lui C. Noica, fiindcă e vorba de aceeași concepție potrivit căreia *„maximum valoric îl ating lucrurile reale ce nu pot fi folosite în calitate de semne"*, așadar individualul ce-și refuză un general; prin a doua însușire, semiologul sovietic se desparte de autorul eseului de față fiindcă el crede că în iluminism *„gradul maxim de realitate este un apanaj a ceea ce nu constituie o parte, o fracțiune, ci întregul ca atare"*, adică nu individualul, ci generalul), la Don Juanul lui Molière, în pragmatismul anglo-saxon, în absurdul și comicul contemporan, în ***Radiografia pampei***

a lui Estrada sau în cinematograf. Iată: Don Juan, care e o adevărată individualitate, vrea să facă ce-i place, este un libertin, un ins pur, *„adică insul lipsei de lege, al refuzului de general"*. Teoria infidelității, pe care o face eroul lui Molière, față de orice iubită, o întîlnește pe a lui Platon, cu deosebirea că la acesta *„infidelitatea față de o singură sau de oricîte întruchipări frumoase urca înspre Ideea de frumusețe, adică înspre un general în care toate determinațiile depășite să fie cuprinse"*, în vreme ce *„la Don Juan infidelitatea e oarbă și rămîne la un același nivel neurcător"*.

Aș putea continua și dezvolta aceste exemplificări, ca să arăt rigoarea și totodată scînteietoarea originalitate a eseului lui C. Noica. Mă simt obligat însă să ridic și unele semne de întrebare care m-au făcut să-l caracterizez, la începutul acestei cronici, într-un fel (deliberat, desigur) contradictoriu. Spuneam, de pildă, că e comprehensiv și îngust deopotrivă, temeinic și pripit. Comprehensiv, prin imensa calitate de a le interpreta coerent. Căci, dacă în punctul de pornire, e vorba de o speculație filosofică, treptat, eseul se extinde asupra unei arii de probleme atît de mari, încît implică în concluziile sale fenomene rareori aduse la un loc, politice, sociale ori culturale, foarte generale, ori categorii ale gîndirii și artei, eroi istorici și eroi literari, genuri, instituții, opere particulare, curente, tendințe și așa mai departe, și devine un studiu de felul celor ale lui Spengler, Blaga *(Orizont și stil)* sau Lotman, o semiotică sui generis. C. Noica posedă, ca puțini alții astăzi, cunoștințele și tehnica necesare unei asemenea interpretări, el fiind temeinic în speculațiile lui. Îngustimea, ca rezultat uneori al grabei de a generaliza, alteori al concepției înseși, devine vizibilă mai ales în interpretarea unor fapte din domeniul artistic. Cinematografului nu i se interzice doar accesul la general, dar *„echilibrul artistic ultim – care este și cel antologic"*. *„Născută sub semnul precarității (ontologice, pînă la urmă) de a nu se fi desprins din ceva general, cum s-au desprins toate celelalte arte din generalul spiritualității religioase ori larg umane, cinematografia și-a găsit degrabă o extraordinară funcție artistică, fără să fi putut deveni și o adevărată artă"*. Dar, chiar în fraza următoare, eseistul ne oferă un argument în favoarea cinematografului, în care s-ar regăsi pe de o parte sensul de artă populară de dinainte de Renaștere (putea fi folosit Bahtin cu analizele lui din studiul despre Rabelais), și, pe de alta, o valoare de experiment pentru creatorul ce vrea să iasă din artele tradiționale. Cred că cinematograful provine din generalul unei spiritualități, ca și dansul sau poezia; rămîne doar să ne înfrîngem superstiția că tehnica e inaptă să producă valori substanțial umane și nu

doar instrumentale. Mai ciudate sînt considerațiile despre muzică ce ar ilustra (cea polifonică și modernă) atodetia la fel de perfect (în natură necreatoare) ca cinematograful acatholia. Putem discuta dacă muzicii îi lipsește cu adevărat individualul în care să-și ancoreze cu adevărat generalitatea, dar că *„de cînd este polifonică,* ea *„a dat extraordinare structuri și construcții, dar n-a mai cutremurat pe nimeni"*, iată o afirmație plină de riscuri. Ca și cea care învinuiește muzica de a modela sufletele însă fără să știe bine cum și nici măcar dacă în bine, și de a încuraja *„lipsa totală de răspundere spirituală"*. Aceste acuzații nu sînt originale, le regăsim în gura lui Settembrini, eroul lui Th. Mann: *„Muzica... ea este semiarticulatul, problematicul, nejustificatul, indiferentul... Nu este o limpezime reală, ci una de reverie, nesemnificativă și care nu angajează la nimic, o limpezime fără consecințe și totuși periculoasă deoarece ne îndeamnă să ne declarăm mulțumiți..."*. Dacă este o deosebire între Settembrini și C. Noica, ea constă în faptul că în vreme ce primul mărturisește a avea față de muzică „o antipatie de natură politică", al doilea ar putea spune că are o antipatie de natură filosofică. E drept că și domnul Settembrini suspectează muzica de „quietism", cum am văzut, însă nu împinge pasivitatea ei pînă la lipsa **totală** de răspundere spirituală. Ce se întîmplă în acest caz? Cred că putea susține că filosoful român, care și-a descoperit singur drept boală ahoretia, și și-a alcătuit o complexă fișă clinică, extrem de interesantă, suferă într-o oarecare măsură și de atodetie. Să-i citez caracterizarea finală a acestei boli: *„Ea nu este mai puțin activă la aproape orice autentic om de cultură, în ceasul maturității, cînd desfătarea intelectuală și considerațiile **teoretice** primind asupra acțiunii, așadar cînd **comentariul** vieții devine mai interesant decît viața, substanța tematică și verbul"*. Spiritul speculativ care silește realul să intre în tiparul lui prestabilit și preferă realului o schemă dau un sistem – cum e cel din eseu – care e oare o dovadă de atodetie?

Capitolul final **(Cumpătul vremii și spiritul românesc)** face pandant **Spațiului mioritic** al lui Blaga și este, deși doar schițat, plin de sugestii. După ce începe prin a spune (iarăși pripeala ce roade înăuntrul oricărei temeinicii ca viermele un măr) că spiritul românesc *„pune în joc **toate** maladiile deodată"*, ca la un cumpăt al vremii, autorul trebuie să admită deîndată că unele maladii precumpănesc și la noi, ca și oriunde. Acestea sînt catholita, todetita și în special ahoretia. Dar C. Noica nu omite să indice și ce, din celelalte, nu încearcă spiritul și să-l anexeze pe Caragiale (acathilitic) unui specific față de care a fost situat cînd la marginea (G. Călinescu), cînd cu totul în afară

(N. Davidescu). Aceste maladii nu ar avea niciodată la noi caracterul lor cel mai îngroşat. În general, spiritul românesc e discret şi vine să se înfăţişeze bunăoară – într-o gramatică a lui – nu prin categorii ca substantivul (universalul Evului Mediu era substantiv) ori adjectivul (Renaşterii), ci prin modesta prepoziţie: *„Tot ce ni se întîmplă, şi de altfel tot ce se întîmplă universalului, trebuie să capete o aşezare asupra a ceva, cu ceva, spre ceva"*. Din păcate, acest ultim capitol se sfîrşeşte prea repede şi sistematicul, ce atinge aici una din marginile de sus, nu mai are suficientă acoperire, ca într-o formă gravă de atodetic. C. Noica va dezvolta probabil capitolul care ne interesează cel mai mult şi vom şti atunci mai bine care este maladia creatoare a lui Blaga, Eminescu, Kesarion Breb şi Vitoria Lipan, Bacovia, Brîncuşi, Nichita Stănescu, Mara, a revoluţiei de la 1848, a Constituţiei din 1866, sau dacă maiorescienele „forme fără fond" sînt un diagnostic just pentru maladia civilizaţiei noastre în secolul trecut, sau ce nume poartă, din perspectiva adoptată de filosoful român, teoriile sincronismului şi protocronismului, occidentalismul, balcanismul, obsesia originii latine sau revolta fondului nostru nelatin, cum spunea Blaga. În raport cu bolile de care se ocupă medicina, acestea studiate de filosofie îl constituie pe om şi lumea lui, sînt un fel de nume pentru specificul şi formele creaţiei umane, maladii paradoxale, căci nu aduc (decît poate cînd sînt excesive) moartea spiritului, ci îi insuflă viaţă ca şi apa din fîntîna tinereţii.

(România literară, nr. 51, 1978)

„Scrisori despre logica lui Hermes"

*„Aceste **Scrisori** sînt adresate cuiva, în nădejdea că, la vămile culturii, vor fi interceptate şi poate citite de cîţiva matematicieni, logicieni şi alţi magicieni ai formelor goale"*, scrie Constantin Noica în **Prefaţa** extraordinarelor lui ***Scrisori despre logica lui Hermes*** (Cartea Românească). Cu siguranţă că la vămile culturii, de vor fi existînd, cartea va încăpea pe respectivele mîini. Şi nu ştiu cum va fi preţuită, căci nu sînt nici matematician, nici logician şi, cu atît mai puţin, un magician al formelor goale. Sînt doar critic literar, dar cred tocmai de aceea, şi în pofida faptului că pentru Noica, aşa cum a repetat-o de cîteva ori, această disciplină e marginală şi parazitară, simplu exerciţiu de alexandrinism cultural, că nici un alt cititor al ***Scrisorilor*** nu va fi mai sensibil decît mine la tema lor fundamentală, care constă în a face parte dreaptă şi cuvenită individualului, în mijlocul generalului înstăpînit peste lumea gîndirii şi a ştiinţei.

Eu am necontenit în față individualurilor care conțin în ființa lor generalul: operele artistice. Și n-am așteptat strîngerea în volum a *Scrisorilor,* din care unele au apărut în „Viața Românească", pentru a nțelege că logica, așa cum o definește autorul lor, și critica literară, așa um încerc s-o scriu, au mai mult decît un lucru comun. În eseul meu 'espre roman, de acum cîțiva ani, l-am citat pe Noica și am afirmată ă fenomenul **holomeriei** caracterizează deopotrivă și arta. Căci nu ioți interpreta operele dacă nu vezi că părțile lor poartă în ele întregul. Visez să folosesc drept moto la o carte de critică aceste cuvinte ale logicianului: *„Unor asemenea gînditori, care nu văd decît casele și entru care casele sînt făcute din cărămizi, le-ar prinde bine să treacă la școala broaștelor, din umorul britanic, unde se învață că și ărămizile sînt făcute din case"* (p. 56).

Sînt dator cititorilor, la care cartea lui Noica n-a ajuns încă, dar pe care nu trebuie s-o piardă, cu mai multe lămuriri. Nu mă încumet s-o înfățișez în amănunțime, deși mi-a mers la inimă și nădăjduiesc a o fi înțeles corect; ar fi dificil și, poate, fără folos în paginile unei cronici literare. Dar trebuie să o rezum, cum mă pricep, ca să fie clar despre ce e vorba.

Fiindcă iată, am preluat din carte un cuvînt (holomerie), pe care l-a creat autorul, și care se cade explicat; însă ca s-o pot face, e nevoie să mă refer la tot contextul. Henri Poincaré spunea ironic despre silogism că se poate reduce la o frază ca următoarea: „Dacă doi soldați fac parte dintr-un regiment și regimentul dintr-o divizie, soldații fac parte din divizie". Logica, de la Aristotel și pînă azi, a avut în vedere acest mod de a gîndi și, oricîte s-ar mai putea adăuga pe seama silogismului și a logicii clasice, *„rămîne un fapt că* – afimă acum Noica – *în orice prezentare, partea este în întreg"* (p. 23), dar niciodată invers. Logica aceasta, în care partea n-are *„nici o intimitate cu întregul și nici vorbă ca ea să exprime întregul"*, fiind doar *„un caz stilistic, un individ numărat și un fel de soldat într-o oaste"*, se poate numi *„logica lui Ares, zeul războiului"*. *„Dacă te gîndești că ea invocă pentru exercițiul ei numai două valori, da și nu, adevărat și fals, adică un fel de sau-sau, sau învingem sau murim, atunci îți vine în minte că viziunea este solidară cu războiul pur și simplu"* (p. 24). I se poate opune (și acesta este pariul lui Noica) o logică a lui Hermes, în care partea să poarte întregul și individualul să țină în el generalul. Un holomer este tocmai un astfel de individual-general, o parte ridicată la puterea întregului: fenomenul holomeriei caracterizează cel puțin științele spiritului, pe om adică, deși îl putem afla încă în multe alte locuri din natura vie și nevie. De aici începe aventura *Scrisorilor,*

care îşi propun să construiască o logică nouă, care, într-un fel, o răstoarnă pe cealaltă, creîndu-şi categoriile proprii, paralele. *„Logica lui Hermes pare să pretindă a răsturna aproape totul în venerabila ştiinţă al cărei nume îl invocă: pentru ea, raţiunea deplină nu este o formă de unificare, ci una de diversificare, pornind de la o unitate (pe care am numit-o holomer); procesele şi chiar formele logice, ca judecata şi raţionamentul, nu se obţin prin concentrare şi compunere, ci prin disociere şi descompunere; ca atare, raţiunea, cel puţin cea logică, nu ar fi o forţă agregantă, ci una dezagregantă, ba tocmai de aceea ar fi «raţiune», pentru că este în măsură să păstreze legi constante într-un univers în expansiune; în sfîrşit, totul pleacă, în logica lui Hermes, întocmai ca pe plan ontologic, nu de la simplu la complex, ci de la o complexitate structurată, respectiv de la un triunghi logic, a cărui tensiune lăuntrică ar genera distensiunile şi conexiunile logice, din gîndire, din simboluri sau din realul în organizată devenire"* (p. 69). Judecata, silogismul şi toate celelalte arată, într-o astfel de perspectivă, diferit. După ce, în prima secţiune a cărţii, Noica descrie logica lui Ares în lumina logicii lui Hermes, în cea de a doua, caută să conceapă, în aceeaşi lumină, *„o disciplină care nu există încă, după unii"* (p. 137).

E treaba logicienilor s-o discute în articulaţiile ei, s-o ciocănească, s-o asculte cu stetoscopul, s-o pună să umble; şi, poate, s-o dezvolte în detalii, făcînd dintr-o aspiraţie spre o altfel de logică o logică, pe deplin nouă. Eu mă întorc la uneltele criticii literare şi observ frumuseţea artistică a ***Scrisorilor,*** nu numai pline de savoarea ideii (şi cine l-ar întrece pe Noica în materie de savoare a ideii?), dar care ştiu să facă atît de expresivă cea mai pură speculaţie, jocul de cuvinte, analogia abstractelor, silogistica şi raţionamentul. Exemplele care ne stau la îndemînă sînt mult mai numeroase decît aş putea cuprinde într-o recenzie. Noica alege bunăoară o propoziţie de geometrie elementară, precum aceasta: *„Linia dreaptă este în realitate o elipsă"* şi scrie, comentînd-o, ***Povestea Prinţesei regăsite:*** *„La început a fost elipsa (în fond, conturul acela pe care-l percepe, cu o experienţă comună, din prima clipă cînd privim în cei doi ochi ai unei fiinţe umane). Elipsa a început să se alungească, s-a alungit de tot şi a devenit o* ***linie;*** *dar linia a păstrat în ea amintirea elipsei, s-a frînt ca şi cum ar fi tins s-o regăsească şi a dat un* ***unghi,*** *iar întrucît unghiul, deschis cum era, nu amintea îndeajuns de elipsă, s-a prefăcut în* ***triunghi,*** *care era bun, căci readucea pentru prima oară conturul închis al elipsei, astfel că se putea întîrzia mult la el, cum şi întîrzie geometrii, pînă ce triunghiul el însuşi a trimis la* ***poligoane,*** *care pe*

măsură ce-şi înmulţeau laturile şi deveneau mai regulate, regăseau ceva din curbura elipsei, o regăseau chiar pe deplin cînd deveneau la limită ***cerc****, iar acesta ar fi putut opri povestea la desăvîrşirea lui şi a proprietăţilor lui (ca şi Circe, cu cercul insulei ei, din povestea lui Ulise), dacă povestitorul nu ar fi ştiut că toate aceste proprietăţi sînt cazuri particulare ale proprietăţilor elipsei, pe care o readuce acum pe scenă (sau pe tablă), simplu, dezlipind din centrul cercului cele două focare. Aceasta ar fi geometria elementară prezentată ca poveste a Prinţesei regăsite"* (p. 50).

Mai e nevoie să precizez ce legătură au geometria şi povestea cu logica lui Hermes? Sînt sigur că nu. Dar de vreme ce o face Noica însuşi, să-l citez: *„Aşa stînd lucrurile, propoziţia «linia dreaptă este o elipsă» implică în ea o cvasi infinitate de alte propoziţii, tocmai cele ale geometriei elementare, astfel încît logica nu mai trebuie întreprinsă din afară, prin acţiunea logicianului care combină o propoziţie cu alta, ci se oferă, poate întreagă, într-un singur cîmp logic, redus aici la propoziţie"* (p. 51). Şi ce exemplu minunat găseşte autorul ***Scrisorilor*** în şenila.tancului: minunat şi neprevăzut, căci, dacă nu numaidecît şenila, în orice caz tancul este mai curînd de-al lui Ares decît de-al lui Hermes. Dar în şenilă este o idee filosofică mai profundă decît în multe invenţii omeneşti:

„Într-adevăr, şenila este vehiculul ce se aşterne drumului (ca în versul popular românesc) şi pentru care, ca orice vehicul, drumul ar trebui să fie mediul extern, dar care a preluat asupra ei şi în ea drumul, devenind vehiculul cu drum cu tot, aşa cum a voit Hegel să aibă drept «adevăr» rezultatul cu drum cu tot, sau aşa cum a năzuit întotdeauna filosofia să aibă Unul cu multiplu sau cu divers cu tot. Aşa fiind, şenile ilustrează însuşi spiritul analitic, în sens bun, al raţiunii infra şi extra-umane, un spirit ce nu are acum nevoie să pună în joc cuţitul, bisturiul (cel mai nefilosofic obiect din sînul realităţii, cum ni s-a părut întotdeauna) spre a obţine descompunerea şi analiza, ci care «analizează», desfăcînd în părţi, prin desfăşurarea de sine, unitatea sintetică necompusă pe care o reprezintă ea, şenila. Întocmai «mediului» silogistic, şenila dă, prin deplasarea ei, cei trei termeni fundamentali, de astă dată perfect materializaţi. Ea dă întîi generalitatea drumului, în orice parte şi oriunde s-ar îndrepta, aşadar o generalitate ca şi absolută (căci nu mai e vorba de o cale anumită, ci de orice cale, ca într-un adevărat Tao chinezesc); ea trădează apoi, cu făptuirea ei de vierme, dar de vierme ce are drumul în el şi nu se tîrăşte pe drum, individual, în versiune mecanică; şi tot şenila dă, atît sieşi ca realitate individuală, cît şi drumului ca realitate generală,

determinații, care sînt în același timp libere și necesare, libere pentru că se deplasează oriunde și necesare pentru că totuși deplasarea stă sub legea drumului" (p. 72).

Pe lîngă elipsa, cea cu doi ochi, unul la individual, și altul la general, pe lîngă șenila, care se așterne drumului, ca murgul din poveste, mai există și alte obiecte filosofice demne de atenție în *Scrisorile* lui Noica: dar poate că e mai profitabilă să le descopere fiecare cititor pe cont propriu. Eu atît am avut de spus.

(România literară, nr. 32, 1986)

„Rugați-vă pentru fratele Alexandru"

Nu știu despre cartea lui Constantin Noica apărută la Humanitas sub titlul ***Rugați-vă pentru fratele Alexandru*** decît că a fost scrisă probabil în 1965. Cel puțin, aceasta e data care figurează la sfîrșitul ei. În capitolul antepenultim citim: *„Capitolul acesta a fost trimis de autor, din țara sa, de cinci ori – prin poștă, ca toate celelalte, – dar n-a ajuns la destinație niciodată, iar manuscrisul din țară s-a pierdut și el"* (p. 104). Sub aceste rînduri neutre ca ton, bănuim o istorie oarecum patetică a cărții. S-ar părea că Noica a redactat-o în mai multe reprize și că, în totul ori în parte, cartea s-a aflat la un moment dat în mîinile unor prieteni din afară, cu excepția capitolului XII, interceptat sau rătăcit. Pierzîndu-se și manuscrisul, capitolul ar fi trebuit rescris. Forma actuală, de o pagină și jumătate, arată că autorul n-a mai avut decît puterea să-l rezume. Fiind vorba de o mărturie despre anii de închisoare, e cazul să precizăm, tot pe urmele autorului (p. 12), că el a fost arestat și anchetat fiindcă a făcut să circule printre prietenii săi din țară o carte primită de la cei din străinătate. O istorie cu o carte stă așadar la originea evenimentelor relatate în ***Rugați-vă pentru fratele Alexandru***, care își are, la rîndu-i, istoria proprie. E păcat că editura n-a reconstituit nici una din aceste două istorii, lăsîndu-și cititorii să se descurce după capul lor. Nu observ prima oară carența informației în aparițiile de la Humanitas. Este, în cazul cel mai fericit, o impolitețe față de cititori, iar în cel mai nefericit, o lipsă de profesionalism.

Cine s-ar aștepta ca Noica să-și povestească detenția cu amănunte anecdotice s-ar înșela. Din jurnalele, memoriile ori ficțiunile inspirate de închisoare, care au văzut lumina tiparului la noi în lunile din urmă (Goma, Mihadaș etc.), aceasta este cea mai puțin epică. Ne vine greu s-o clasăm într-o specie. Nu e un jurnal căci n-a fost ținută la zi. E prea sumară și abstractă pentru a intra în categoria memoriilor. În mod vădit, nu comportă elemente de ficțiune esențiale ca să fie un roman.

E mai degrabă un eseu autobiografic, o meditație pe tema închisorilor comuniste, în care experiența personală nu are decît valoarea unui ingredient. Găsim imediat în ea toate calitățile și defectele scrisului lui Noica; dată fiind însemnătatea umană (psihologică, socială) a subiectului, și nu pur și simplu aceea culturală, atît calitățile, cît și defectele sporesc la ea, față de celelalte, cu un anumit procent.

Principala însușire este inteligența cu care autorul comentează o experiență pe care mulți din generația sa au trăit-o. Cu excepția cîtorva pagini ale lui Alexandru Ivasiuc, literatura noastră contemporană n-a mai cunoscut încercări notabile de a explica mecanismul ca atare al represiunii comuniste. Majoritatea mărturiilor ori ficțiunilor au excelat în latură documentară. Această latură este ca și inexistentă la Noica, precum este fără relief aceea strict psihologică. Sub raportul înfățișării faptelor, avem în ***Rugați-vă pentru fratele Alexandru*** o proză aproape comportistă, în care gesturile țin locul reacțiilor lăuntrice. Inteligența e stoică. Protagonistul unui act profund nedrept și profund lezant n-are nici un cuvînt de plîngere ori de protest. Strădania lui fiind de a înțelege, o dată pătrunse cauzele întîmplărilor, întîmplările în sine nu mai prezintă interes. Logica așterne deasupra realității un scut protector. Principalul defect este – cum știm că se petrece adesea – reversul acestei calități; și anume model întrucîtva detașat pe care inteligența îl adoptă în privința răului, neputința ei de a compătimi. *„E foarte grav, dar e lipsit de importanță"*, îi spune vîrstnicul colegului său de celulă mai tînăr. Disociere instructivă pentru felul lui de a gîndi; gravitatea ține de ordinea imediată, personală, de lucruri; importanța, de aceea generală, a ideii. Și numai acesta din urmă contează. Tînărul (22 de ani, sportiv, anchetat pentru o trecere clandestină a frontierei) recepționează explicația ca un cinism. În fond, pe el îl lasă indiferent de ce se întîmplă ce se întîmplă; ar dori pur și simplu să nu se afle unde se află. Dacă nu vrea să explice, este fiindcă nu găsește nimic de explicat; totul e un accident, totul e absurd. Diferența aceasta, dintre un plan al necesității și un plan al hazardului, n-o realizează decît vîrstnicul. Pentru el, a explica valorează chiar mai mult decît a scăpa din situația în care a ajuns. A explica **sine ira et studio**; demersul lui e pur științific. De aici, absența complexiunii sentimentale, omenești. Știința e amorală. Morala survine tocmai din pricina incapacității de a justifica, iar știința explică, nu justifică. Dacă ceea ce mi se întîmplă mie, aici și acum, nu e decît un scenariu pe care, cu mai mult sau mai puțin efort, l-aș fi putut cunoaște dinainte, atunci ceea ce mi se întîmplă poate fi foarte grav (pot muri, pot fi schilodit fizic și psihic), dar nu prezintă nici o importanță. Ca să fiu drept cu

Noica, trebuie să admit că „cinismul" lui filosofic este învăluit în ***Rugați-vă pentru fratele Alexandru*** într-o undă de melancolie, care-l îmblînzește și care ni-l apropie pe narator, în pofida seninătății cu care pretinde a fi trăit în miezul acestui ev aprins.

„Figurează și asta în Faust II?" îl întreabă tînărul pe vîrstnic, cînd freacă de zor amîndoi podelele celulei. Tînărul, atașat de moment (de peria și cîrpa de frecat podele), refuză speculațiile vîrstnicului. Însuși acest refuz introduce o mică notă de pluralism într-o carte în fond monologală, cum sînt toate ale lui Noica. Bahtin ar fi putut identifica aici dialogul romanului, **diferența,** alternanța. Însă ***Rugați-vă pentru fratele Alexandru*** nu e cu adevărat un roman. L-aș numi un comentariu, și încă unul de tip alexandrin. Noica disprețuia critica literară pentru alexandrianismul ei. Dar ceea ce face el aici (și a făcut, în definitiv, pretutindeni în cărțile lui) ține de critică în măsura în care ține de comentariul unui text. Nu contează că textul e aici viața. Închisoarea, ancheta, reeducarea sînt privite ca motive de reflecție și de analiză. Noica nu e un povestitor, ci un hermeneut. Situațiile, eroii par „potriviți"; Alec e tînărul care trăiește exclusiv în prezent, în concret; Matei e „vagabondul", omul fără rădăcini; Ernesc e omul care aduce rîsul. Și așa mai departe. Toate întîlnirile – cu oamenii și realitățile – sînt de gradul al doilea la Noica, nu numai acelea cu autorii și cărțile.

Dintre întîlnirile cu autorii și cărțile, aceea capitală este cu Marx. Cu puțin timp înainte de eliberare, probabil din iluzia unei convertiri, protagonistului i se aduc în celulă operele complete ale lui Marx, hîrtie și creion. E probabil ca marxiștilor să li se pară insuficiente considerațiile așa zicînd tehnice ale lui Noica. Dar Noica își urmărește în fond ideea lui, aplicînd-o lui Marx: *„... Văd în el, în biruitorul acesta de-o clipă, un adevărat frate Alexandru, încă unul. «Pitié pour les forts!», îmi vine încă o dată să strig de aici unde mă aflu. Fie-vă milă de un gînditor atît de mare, ce, în părțile lumii unde e prea des și prost evocat, a ajuns de rîsul copiilor. Fie-vă milă de cum se întoarce biruința sa împotriva-i"* (p. 113). Care este ideea? Spre sfîrșitul războiului al doilea mondial, o mănăstire din Moldova a fost ocupată de trupe sovietice. Maicile au fugit care-ncotro. Cînd au revenit, după plecarea soldaților, au găsit în altar un bilet cu următorul conținut: *„Comandantul trupelor care au ocupat mănăstirea vă declară că a lăsat-o neatinsă și vă cere să vă rugați pentru sufletul lui"*. De atunci numele lui Alexandru, comandantul, este pomenit în toate rugăciunile. Noica interpretează astfel lucrurile: *„Cînd un învingător îți cere să te rogi pentru el, înseamnă că-ți oferă victoria sa* [...] *Dar nu e aici un*

miracol uman şi o binefacere. S-au creat astfel condiţiile unei solidarizări mai adînci între oamenii de astăzi, una între ***inegali****. Ce dezastru spiritual ar fi fost dacă victoria rămînea în mîna învingătorilor, dacă fizicienii, biologii, sociologii şi oamenii politici ar fi ştiut pînă la capăt ce să facă, sau dacă supratehnicienii ar fi devenit manageri buni! Ce dezastru, dacă fratele Alexandru ar fi avut conştiinţă de învingător, cînd a intrat în mănăstire! Lumea s-ar fi împărţit între subiecte şi obiecte umane sau, mai degrabă, între o umanitate privilegiată, a învingătorilor şi o subumanitate. Miracolul uman este că victoria se poate (re)distribui"* (p. 78). Cu alte cuvinte, numai minunii că învingătorii oferă învinşilor victoriile lor se datorează faptul că viaţa oamenilor rămîne în limite tolerabile, umane. Celor care au suferit din pricina marxismului (şi a comunismului), Noica le propune în cartea sa o meditaţie pe tema redistribuirii victoriei şi, în final, un lamento emoţionant pentru soarta lui Karl Marx, teribilul învingător din ultima sută de ani, împotriva căruia s-au întors cu toţii, beneficiari şi perdanţi, călăi şi victime, într-un cor uriaş de blesteme. E mai mult decît o înţelegere a mecanismului în comentariul lui Noica. E, din nou, acea melancolie atît de omenească, pe care am mai amintit-o, şi care arată că dacă sentimentul ne împiedică să explicăm, o explicaţie care nu ne conduce la un sentimentul ne împiedică să explicăm, o explicaţie care nu ne conduce la un sentiment este inutilă şi sterilă. Această frumoasă carte de subtile explicaţii, în care e vorba de Goethe şi de Cervantes, de Marx şi de disputele dintre deţinuţi, de comunism şi de Europa de astăzi, se încheie cu o plîngere în spirit cantemiresc, zguduitoare şi profundă deopotrivă şi pe care îmi place s-ăi reproduc, aproape integral: *„Fie-vă milă de felul cum se întoarce biruinţa sa împotrivă-i. Lăsaţi batjocura ieftină, cei care vă simţiţi victime ale lui; renunţaţi să-l descrieţi ca pe un biet om de rînd [...] Fie-vă milă pentru blestemele ce se vor acumula într-o zi peste capul lui, nefericitul de învingător.*

Îl vor blestema ruşii, cărora le-a blocat afirmarea istorică atîtea decenii, cum nu reuşise în veacul al XIX-lea nici un absolutism ţarist. Îl vor blestema evreii, coreligionarii lui, despre care a spus lucruri mai infernale decît orice antisemit. Îl vor blestema muncitorii, pe care i-a amăgit o clipă că sînt o clasă unitară şi supranaţională, că au o identitate umană deplină şi că pot fi ei, numai ei, sarea pămîntului şi a istoriei. Îl vor blestema pînă şi comuniştii, cărora le-a interzis, cu pretenţia lui de a vorbi «ştiinţific», idealismul activ, puterea de creaţie şi accesul la noutate. Îl va blestema natura, pe care a pustiit-o în fond, cu ***furor****-ul său de industrializare, în ceasul prim al maşinismului greoi.*

Îl vor blestema şi maşinile, rafinate cum vor deveni şi pregătite ca nişte mirese a se cununa cu fiinţa omului, în loc să fie manevrate de grosolanele mîini muncitoreşti. Îl vor blestema zeii, cu religiile lor, pe care le-a batjocorit ca fiind simplu opiu pentru popor, cînd ele tindeau şi uneori reuşeau să aducă lumii tot ce a vroit el, plus ceva, de care el nu mai ştia sau nu mai vroia să ştie.

Atunci va veni cineva care să spună: „Iertaţi-l, a stat şi el sub nebunia Binelui. Rugaţi-vă pentru sufletul fratelui Karl. Rugaţi-vă pentru Big Brother»" (p. 113–114).

Aceste cuvine au fost scrise, profetic, în 1965, luna şi ziua necunoscute. Cînd le citim, ne aflăm (nu întîmplător) în 1990, august, 23.

(România literară, nr. 34, 1990)

„Jurnal de idei"

*„Orice om la sfîrşitul vieţii trebuie să scrie **Autobiografia** unei idei. Ce e mai adînc în noi decît noi înşine, este gîndul. Ce gînd te-a purtat? Ce gînd ai slujit?"*. Această însemnare a lui Constantin Noica din ultimul deceniu al vieţii sale reprezintă şi una din puţinele urme scrise care atestă intenţia filosofului de a alcătui o carte cu titlul de mai sus. Între cunoscuţi şi elevi, Noica s-a referit deseori la proiectul unei autobiografii aşa zicînd filosofice. Tot ce se ştie în această privinţă a fost descoperit într-o „notă testamentară", în care *Autobiografia* este definită drept încercarea de a povesti *„întruchiparea treptată a gîndului propriu de-a lungul unei vieţi trăite **fără rest, în idee**"*. *„De altfel, preocuparea de **a ţine un jurnal de idei** a fost preocuparea constantă a lui Noica, începînd din 1939"*, observă editorul ***Jurnalului de idei*** de la Humanitas în nota lor introductivă. Vreme de aproape cincizeci de ani (filosoful a murit în 1987), aşadar, Noica şi-a făcut însemnări ce ar fi putut deveni, într-o redactare oarecare, autobiografia filosofică amintită. Aceste însemnări formează conţinutul ***Jurnalului de idei*** care care-l avem acum înaintea ochilor. El este rodul transcrierii şi ordonării (uneori anevoioase) a şase caiete care s-au păstrat. Din păcate, alte nouă s-au pierdut, aşa că jurnalul are lacune importante, cum ar fi chiar aceea din anii 1944–1958, de imediat după publicarea ***Jurnalului filosofic*** din 1944 (retipărit şi el recent la Humanitas), la care trebuie adăugat golul din intervalul 1959 – 1964, cînd Noica s-a aflat la închisoare. Cele şase caiete (carnete, agende) acoperă bine, deşi inegal, mai ales perioada 1965–1987.

La ce se referă însemnările? Sub raportul conţinutului, ele sînt în marea lor majoritate ceea ce am putea numi cu un termen consacrat

„fragmente filosofice". Altele, puține, au fost notate cu prilejul unor călătorii (Maramureș, Moldova, Londra, Paris), pe la începutul anilor '70, și seamănă izbitor cu ***Însemnările zilnice*** maioresciene, telegrafice și menite a deveni un soi de memento de uz personal (dar și documente într-o eventuală biografie). La capătul lor, Noica scrie: *„Din nou, ca anul trecut, două săptămîni de fericire, fără filosofie..."* (ediția Humanitas, p. 159), și: *„Fericire turistică"* (ibid.). Nu se observă vreo ironie. Sub raport formal, jurnalul de idei cuprinde note de lectură sau reflecții proprii, aforisme, amintiri, ciorne de studii (și de cărți) etc. Indicele final alcătuit de Oana și Victor Bârsan ne permite să ne facem o impresie destul de justă despre întinderea preocupărilor filosofului, în însemnările lui. Rezumînd, putem observa cîteva recurențe semnificative, aproape niște obsesii ale lui Noica în ultimele sale două decenii de viață (cam de pe la 60 de ani): matematica și logica. Implicit, raportul știință-filosofie îl frămîntă pe un filosof care are, în Platon și Aristotel, dintre cei vechi, și în Kant și Hegel, dintre cei noi, punctele de reper absolute.

L-am cunoscut personal pe Noica relativ tîrziu, în urma unei invitații care ni s-a făcut amîndurora de către, de nu mă înșel, catedra de matematică a Institutului Politehnic din București. Cu acea ocazie, Noica a vorbit matematicienilor despre **număr**. Regăsesc în însemnări zeci de referiri la ideea de număr (și la aceea de mulțime), ca și detaliul de care n-aveam habar, că Noica a fost la cursul lui Ion Barbu, cu care a dat și un examen (penibil, din lipsa de talent a elevului), și că profesorul (aflînd că ar dori să studieze istoria matematicilor în slujba filosofiei) l-a întrebat dacă știe greacă (p. 222). Sugestia s-a înșurubat, se pare, în mintea lui Noica. *(„În cultura de azi au rămas numai două limbi din atîtea idiomuri: greaca pentru trecut și matematicile pentru prezent și viitor. Cine nu folosește una din aceste limbi e un barbar; unul la propriu; se bîlbîie"*, p. 55). După întîlnirea de la Politehnică, în mașină, Noica m-a întrebat dacă știu... germana. I-am răspuns că am studiat-o în tot liceul (ca profesor, domnul Renner!) și la facultate. Mi s-a părut un pic dezamăgit. Bănuiesc că se pregătea să-mi țină o scurtă conferință pe tema utilității indispensabile a germanei cînd faci critică și filosofie, iar răspunsul meu nu i-a mai permis-o. „Dar greacă?", a întors-o el. „Nu, greacă nu știu". Ochii i-au sticlit de o fericire malițioasă și, în cele cîteva minute cîte le-am petrecut împreună în automobil, mi-a explicat de ce nu sînt (cu toate meritele mele de moment) decît un barbar cultural. Capitolul matematicilor n-a mai apucat să-l atingă. La Politehnică, unde el vorbise de număr, intrasem și eu în unele probleme de matematică. În orice caz, dacă la

examenul (cu Noica!) de greacă veche căzusem fără speranță, la cel de matematică aș fi putut obține un suficient, deoarece, ca și Noica, domeniul m-a fascinat, am citit o groază de cărți (Solomon Marcus ar putea spune cîte mi-a oferit numai el!) și, cînd nu-mi place deloc ce fac acum (se întîmplă tot mai des), sînt cuprins de nostalgia matematicilor, disciplina pe care, după literatură, am iubit-o cel mai mult în școală.

Nu se poate descrie o carte cum este ***Jurnalul de idei.*** Noica, spre deosebire de Cioran, n-are vocația formulării aforistice, deși scrie minunat. Poate ar fi mai corect să spun că nu-l interesează să decanteze artistic ideea. Aforismele lui sînt, unele, extraordinare, dar numai întîmplător capătă **formă** literară. Trebuie privite ca simple eboșe. Finalitatea literară, așa de marcată la Cioran, lipsește. O colecție s-ar putea alcătui. Nu știu dacă ar fi relevantă. Iată:

„Mulțumește și zilei care nu ți-a dat nimic"

„Îți e dușman cine te fixează într-o singură
întruchipare; fie că o face din ură sau din dragoste"

„Dacă ziua ta nu are rod, ea nu este și tu nu ești"

„Mă întrista că românul nu are conștiința tragicului. Undeva însă el este în tragic, în neîmplinire și inadecvație. E în elementul lui. De aceea, poate, are discreția lucrului".

„Nu se definesc decît cele mijlocii. Nici răul nu se definește, nici binele"...

„Cum se face că Biblia sacralizează prin traducere orice limbă? Ea singură. O problemă pentru lingviști. Orice traducere aici e la înălțimea originalului".

Felul de a fi receptiv la fragmentele filosofice ale lui Noica nu e, de cele mai multe ori, artistic. Ceea ce tulbură citindu-le e, desigur, și expresia, forma, dar mai des gîndul însuși. Pornește, de pildă, de la portretul făcut de Platon lui Socrate în ***Apologie.*** Întrebînd oracolul din Delfi dacă există om mai înțelept decît el, Socrate află cu stupoare că nu există și-și consacră viața spre a-și dovedi sieși contrariul, dar descoperă că nici cei mai înțelepți oameni nu știu nimic. Ba chiar că unii dintre ei își ignoră pînă și ignoranța. Comentariul lui Noica este extraordinar: *„O viață de om n-a fost astfel decît ecoul ironiei unui zeu... Dar, în fond, nu sînt toate viețile așa? A glumit un zeu lăuntric cu noi, spunînd: e ceva de capul tău. Și ai făcut ca Socrate, numai că tu **ai crezut** ce spune el și l-ai dezmințit pînă la urmă pe zeu, în timp ce Socrate **nu** l-a crezut, și pînă la urmă l-a confirmat"* (p. 58). Mă gîndesc că am făcut critică literară și n-am făcut matematică din pricina unor întîmplări și a unor oameni amestecați în ele; nu poate fi vorba de vreo necesitate, nu, dar de ironia unui zeu, da; și atunci,

nu cumva l-am dezmințit prin critică, deși l-aș fi putut confirma prin matematici, de vreme ce mă îndoiesc mai abitir că aș fi ieșit un bun matematician decît că sînt un bun critic? Problema pusă de Noica mă duce spre un abis. E, de altfel, specialitatea casei.

Ca și în alte cărți ale lui Noica, în aceasta dezacordurile cele mai neplăcute îmi sînt stîrnite de considerațiile pe tema literaturii și a autorilor de literatură. Dar să încep din capătul opus. Despre ***Luceafărul*** eminescian Noica face una din cele mai pătrunzătoare observații: *„Nici o ființă pămîntească nu merită să i te închini – și totuși i te închini. E celălalt sens al* ***Luceafărului*** *lui Eminescu; întîlnirea dintre două lumi, cînd cea incoruptibilă se înclină în fața coruptibilului* (...) *Ce este extraordinar în* ***Luceafărul*** *nu este că nemuritorul coboară; este că muritorul (care arde, cucerit de un simplu Cătălin) rezistă...*" (p. 230). O mare supărare îi produce lui Noica „inflația poetică" actuală. A avut și o dispută pe această temă cu Dorin Tudoran. Filosoful crede că e vorba de o simplă sensibilitate poetică needucată și lipsită, „după nefastul model francez", de orice meșteșug, „disprețuind superior rima" și ritmul etc. Cel mai urît lucru pe care îmi vine să i-l spun lui Noica, referitor la acest subiect, este că, în mod evident, el n-a citit poezia (și în general literatura actuală) pe care o condamnă. De altfel, într-un interviu, întrebat care-i sînt preferințele, l-a numit, dintre poeți, pe Ioan Alexandru și dintre prozatori pe Paul Anghel. Preferințele nu se discută, știu. Dar cînd mărturisești unele precum acesta, nu mai ai credit să spui despre Caragiale și E. Ionescu, dramaturgii noștri de geniu, că nu sînt mari fiindcă zugrăvesc „doar strîmbătatea socială circumstanțială" și că, respectiv, descriu prea repede omul fundamental. Este, în general, la Noica ceva care ar putea primi numele de aroganță filosofică și care se vede bine în fața artei. Ea constă într-o privire așa de înaltă încît nu mai reține aproape nimic. Aroganța aceasta are doza ei de facilitate, și care o face de necombătut în exemple, căci, neoprindu-se decît la piscuri n-are cum greși. Dar să spui că toate marile cărți ale umanității sînt cele de dinainte de Montaigne, care a introdus noțiunea de autor și a degradat cultura, și că după Montaigne, aparținînd neapărat cuiva, nici o carte nu mai e sortită să rămînă? Pentru Noica romanul nu există decît ca lectură de consum pentru femei, acela polițist, de aventuri, tot așa, dar pentru tineri, acela modern, de la Joyce, e simplă literatură sterilă de gradul II, critica e nulă moral și filosofic ca act pur de alexandrianism, muzica este exterioară spiritului etc., etc. Toate acestea sînt simple copilării ale unui mare spirit, pentru care arta e o formă a frivolității, a unui filosof care cochetează cu iluzia

economicoasă, că există în cultură, ranguri, că numai rangul întîi contează, tot restul fiind... literatură. Această suficiență filosofică nu adînceşte însă raportul omului cu arta în aceeaşi măsură în care îl sărăceşte. Frumusețea constă, spunea un critic (dar părerea criticilor n-are valoare pentru Noica), în existența deopotrivă a unei capodopere ca ***Anna Karenina*** de Tolstoi şi a unei opere „minore" ca ***Fum*** de Turgheniev; una fără... alta n-ar fi cu putință, numai compararea lor ne dă sentimentul de frumos; arta este domeniul **diferenței...**

(România literară, nr. 2, 1991)

„Eseuri de duminică"

Citind ***Eseurile de duminică,*** pe care Constantin Noica le-a publicat în revistele anilor 1936–1943, dar pe care abia acum le strînge în volum editura Humanitas, după trei tentative făcute de însuşi autorul în 1944, 1970 şi 1985, nu se poate să nu te gîndeşti la tot ce desparte aceste articole şi conferințe de spiritul filosofic al epocii în care Emil Cioran îşi tipărea eseurile exasperate, Mircea Eliade paradoxele metodice, iar Eugen Ionescu nihilistele comentarii critice.

Se observă lesne că Noica este cel mai puțin liric dintre toți. Şi el nu e niciodată tînăr. A fost din prima clipă adult sau, poate, bătrîn. Nu există la Noica nici protest, nici furie, nici entuziasm. Filosoful este mai degrabă un pedagog decît un iluminat. E şi singurul care a creat şcoală, după Nae Ionescu, profesorul tuturor. Tonul îi este calm, persuasiv şi întreg, efortul i se îndrumă spre o înțelegere cît mai cuprinzătoare şi mai echilibrată. *„Să rostim deci curajos banalitățile noastre"*, exclamă el într-un rînd (p. 32). Sau *„Ceea ce nu întîlneşti, decît la foarte puțini oameni, este un înțelept simț al măsurii"* (p. 34). Să fie el fratele fiului risipitor despre care vorbeşte într-un superb eseu (a cărui sursă editorul n-o cunoaşte, dar din care există frînturi, risipite ca oasele lui Osiris, în ***Jurnalul filosofic*** din 1944)? Să fie el adică acela care se supune, acela care se teme să nu piardă? Există peste tot la Noica un fond de cumințenie înțeleaptă a gîndirii, tradus printr-o pedagogie fals blajină. Noica este, în chip incontestabil, un ipocrit, prin ipocrizie trebuind să înțelegem acea viclenie a învățătorului care, convins în sinea lui că ştie şi că înțelege tot, joacă dinaintea elevului comedia ignoranței şi a incapacității de pătrundere: *„Acesta e destinul inteligenței* – se vaietă extrem de inteligentul Noica–: *să se amestece unde nu trebuie şi să nu facă ceea ce trebuie"* (p. 25). Şi încă ceva: într-un comentariu la Kant, Noica lămureşte în ce sens filosofia acestuia se cuvine interpretată ca o critică: pentru că nu urmăreşte să

extindă cunoştinţele noastre, ci să le îndreptăţească. Situîndu-se în acel dincoace în care el însuşi a identificat transcendentul kantian, Noica face în eseurile lui de tinereţe (şi nu numai în ele) o critică a ideilor, fundamentîndu-le prin analiză şi prin explicaţie.

Pînă şi stilistic se poate remarca la Noica înclinaţia către exprimarea simplă, „nefilosofică". *„Aş vroi* – citim la pagina 134 – *să vă spun despre ea (despre* ***Critica raţiunii pure*** *– N.M.) ceva atît de clar, încît, dacă ne-ar asculta un filosof, să n-o mai recunoască"*. Dacă nu m-aş teme că voi fi înţeles greşit, aş spune că Noica e ispitit să popularizeze conceptele filosofice şi, în general, ideile. El doreşte două lucruri: să le simplifice pînă la a le face accesibile intelectualului fără pregătire specifică şi să fie, pe această cale, cît mai convingător cu putinţă. Noica este un gînditor din speţa celor care nu se mulţumesc să ori să se comunice: el tinde să stîrnească emulaţie şi să convertească. În filosoful Noica stă pitit un pedagog, iar în pedagog un misionar. Pedagogia gînditorului este o formă de a corupe sufleteşte. Aş nota, în această ordine de lucruri, că stilul a rămas acelaşi în cărţile lui Noica, de la 28 la 78 de ani. Bătrînul filosof retras la Păltiniş în ultimul său deceniu de viaţă gîndeşte şi se exprimă întocmai ca tînărul filosof din ***Mathesis*** ori din ***Eseurile de duminică.*** Particularitatea stilistică cea mai izbitoare este folosirea persoanei a doua singular, care, resimţită uneori astăzi ca o afectare, indică dorinţa secretă a autorului de a-şi împărtăşi cunoştinţele pe calea cea mai directă şi de a obţine o eficacitate maximă. El pare a-i spune cititorului: tu eşti cu mine, acum, cînd scriu sau gîndesc; şi ţie ţi se întîmplă un lucru sau altul, nu numai eroilor din relatarea mea. Iată un pasaj: *„Blaga poate să aibă sau să nu aibă dreptate, lecţia lui e plină de tîlc. Aşa rătăceşti înainte de a te întoarce al ale tale. N-ai ce face: ele nu sînt cu adevărat comorile tale pînă ce nu le-ai părăsit de-a binelea. Citeodată te cuprinde spaima că n-ai să le regăseşti – şi nici nu le regăseşti. Dar întotdeauna cînd te stăpîneşti cu adevărat în ele, simţi că n-o puteai face decît printr-un ocol – care e cultura însăşi"* (p. 82). Alături de Blaga, rătăcesc împreună cel care scrie şi cel care citeşte, înainte de a se întoarce la ale lor şi sînt încercaţi de aceeaşi spaimă că nu le vor regăsi. Pe acest ton de comunicare intimă (era să spun de comuniune), caută Noica să insufle elevului său (cititorul lui Noica se simte întotdeauna elev) adevărurile sau convingerile filosofice.

Temele ***Eseurilor de duminică*** au mai puţină importanţă. Cîteva idei şi lecturi sînt recurente, dacă ne referim la preocupările filosofului din anii tinereţii şi apoi ai bătrîneţii sale. Noica este, de la început, un „naţionalist" şi un „optimist" cu privire la destinul neamului său.

Unele imperceptibile schimbări de apreciere se pot totuşi remarca. În 1936, el vorbeşte ***Despre o Românie binecuvîntată,*** în care tinereţea noastră ca popor este considerată o valoare, iar deznădejdea este respinsă principial. Opoziţia faţă de teza lui Cioran, cînd şi-a propus să reediteze în volum, eseurile, Noica se gîndea să dea culegerii chiar titlul eseului din 1936. Aş zice fără nici o maliţie: ce bine că nu şi-a realizat intenţia! În 1970 ar fi sunat groaznic acest titlu, ca să nu mai spun că una din ideile eseului, aceea că reîntregirea ţării între hotarele istorice încetase a mai fi o misiune pentru generaţiile de după 1918, ar fi fost cu siguranţă eliminată de cenzură. În 1940, în eseul ***România de totdeauna,*** Noica devine mult mai circumspect în valorizarea constituentelor românismului. El scrie: *„Nu vedeţi că tot ce preţuiţi în românul de totdeauna este tot ce nu este el, tot ce nu a putut să fie el?"* (p. 31).

Eseurile de duminică este o carte foarte frumoasă şi instructivă, o poveste care are ca subiect ideile (filosofice ori curente) şi ca autor un filosof cu suflet de misionar.

(România literară, nr. 3, 1993)

„Modelul cultural european"

Am comentat deunăzi cele dintîi scrieri ale lui C. Noica ***(Eseuri de duminică).*** Am acum în faţă ultima lui carte, apărută în 1988 în germană sub titlul ***De dignitate Europae*** (Editura Kriterion) şi reluată de Editura Humanitas sub titlul ***Modelul cultural european.*** Cartea cuprinde eseuri publicate în anii 1986–1987 în *România literară, Viaţa Românească* şi *Ramuri.* Versiunea românească din reviste a fost pregătită pentru tipar de către autor. Probabil că şi titlul cărţii îi aparţine.

Lăsînd la o parte prefaţa, despre care voi vorbi la sfîrşit, sînt nouăsprezece eseuri concepute evident în vederea unei cărţi, legate adică între ele prin idee şi continuîndu-se ca o ştafetă de la cel dintîi la cel din urmă. Ele se înscriu în marea tradiţie a filosofiei culturii numită morfologia culturii, pe care a inaugurat-o, pe la începutul acestui veac, Leo Frobenius, al cărei statut i l-a dat ceva mai încoace Oswald Spengler şi dintre promotorii căreia nu putem să omitem pe Lucian Blaga. Dar Noica vine cu un punct de vedere critic faţă de felul în care toţi aceştia şi-au înţeles disciplina, părîndu-i-se că întruchipările spaţiale, fie ele abisale (adică subconştiente) de care ei s-au folosit ca să descrie culturile, mai degrabă pietrifică realul istoric decît îi sugerează evoluţia, îi sacrifică în definitiv curgerea în favoarea unei

configurații care, în plus, apare deseori fragmentată. În locul acestei morfologii tradiționale, Noica pune morfologia ca parte a gramaticii. Pe cît de neașteptată, pe atît de simplă este restituirea operată de el, un soi de ou al lui Columb: *„O asemenea morfologie* [...], scrie Noica (p. 89– 90), *datează din ceasul cînd alexandrinii Antichității au pus ordine în manuscrise, în scrieri și scriere, în ortografie, în gramatică, în exprimarea logosului și, poate fără s-o știe, în logos el însuși. Orice altă morfologie, chiar dacă n-ar fi spațială, este străină de gînd, înțeles ca obiect. Morfologie la propriu, cea care cu sintaxa laolaltă alcătuiește partea fundamentală a gramaticii, vorbește despre «părțile de cuvînt», care în realitate sînt tiparele, condensările, formele și ipostazele gîndului"*. În secolul nostru s-a mai inventat o sintaxă logică, iată acum și o morfologie logică.

Nu va mai surprinde pe nimeni dacă, în locul spațiului „grotă" de la Frobenius ori al timpului „havuz" de la Blaga, ca să exemplific cu ele imaginile arhetipale pentru diferite culturi istorice, va găsi la Noica o eră a substantivului, cu care se încheie Evul Mediu, una a adjectivului în care se împodobește Renașterea, una a adverbului în Baroc, una a pronumelui personal în Romantism și așa mai departe pînă la nefericita epocă actuală a conjuncției, toate nefiind decît vîrste ale aceleiași culturi europene întru elogiul căreia autorul a conceput eseurile sale. Înainte de a explica rațiunea acestui elogiu, nu mă pot opri să nu citez două superbe pasaje, la fel de frumoase ca atîtea la Noica, în care speculația cea mai abstractă și cîteodată hazardată se îmbracă într-un vocabular plastic cuceritor și memorabil. Primul pasaj narează moartea Evului Mediu cu modelul lui substantival de gîndire: *„Pe cîmpul de la Azincourt, în nordul Franței, ia sfîrșit era substantivului. Acesta din urmă, devenit subiect în fraza și în contextul istoriei, luase chipul cavalerului și al seniorului, cel dintîi încercînd să-și asume singur – cînd nu se integra într-un ordin – răspunderea ultimă, întocmai Cavalerului rătăcitor pe care-l încorpora mai tîrziu, cu delirul său, Don Quijote; cel de-al doilea, seniorul, ca subiect al mănunchiului său de vasali. Dar, spre a înfrunta lumea, le trebuia o armură. Așa deci, în zale, cu armura lor de subiecte suficiente lor însele, călare pe cai înzăuați și ei, avea să apară floarea nobilimii franceze pe cîmpul de bătălie de la Azincourt. Așa, iarăși, aveau să se afunde nobilii, cu cai cu tot, în noroaiele de pe cîmpul de bătălie, unde feciori de păstori britanici, în picioarele goale, îi înfundau cu săgețile lor și mai adînc, pînă la moartea cea fără de glorie"* (p. 100-101).

Al doilea pasaj se referă la ivirea Renașterii, înveșmîntată în straiele ei pestrițe ca în niște adjective scînteietoare: *„În gramatica*

culturii europene, adjectivul venea, spre sfîrşitul Evului Mediu, să grăbească extincţia substantivului. Piereau cavalerii închişi în armurile lor ca în nişte fortăreţe, spre a lăsa la Florenţa loc unei umanităţi pestriţe, în sînul căreia fiecare se îmbrăca după gustul şi fantezia sa. [...] *Ne închipuim chiar că s-ar putea reface într-un fel istoria spiritului cu istoria costumaţiei, iar în civilizaţia europeană ţesătoriile Florenţei dădeau bogăţie şi deopotrivă trimiteau, cu stofele lor, la varietate, frumuseţe, bun gust şi, într-o largă măsură, la arta care abia acum se năştea în adevărata ei autonomie: la pictură. Dar este aceasta arta tipică a adjectivului? Căci adjectivul este decalcul lui epitheton: ceea ce e pus peste ceva* [...] *Oamenii şi lucrurile (Renaşterii) sînt aşa cum arată epitetele lor"* (p. 102–103).

Solide sub raportul cunoştinţelor istorice şi pur speculative, convingătoare şi indemonstrabile, ştiinţifice şi literare, eseurile lui Noica sînt pentru spiritul nostru deopotrivă hrănitoare şi savuroase. Puţini au apărat într-un mod mai seducător modelul oferit lumii de cultura Europei. Meritul ei principal ar fi acela la care se gîndiseră şi alţii, îndeosebi Malraux; dacă toate culturile au dat de obicei seama de colţul lor de lume, cultura europeană este prima care s-a deschis spre toate colţurile lumii. Ea a reuşit acest lucru fiindcă este o cultură fără mister, neiniţiatică, transparentă, făcută a fi transmisă. Cînd eroul lui Sadoveanu din ***Creanga de aur,*** în drumul său de întoarcere în Dacia, ajunge în Bizanţ, el a trecut pe la egipteni şi a supt din laptele înţelepciunii lor străvechi. Noi îl redescoperim înţelept, dar direct nu cunoaştem nimic din învăţătura dobîndită, care e secretă. Din contra, tot ceea ce Werther al lui Goethe învaţă în anii săi de ucenicie şi de călătorie, aflăm în cele mai mici detalii. Aceste exemple (care-mi aparţin) măsoară distanţa dintre o cultură deschisă şi una închisă şi ne pot indica superioritatea formatoare a celei dintîi. O idee a lui Noica este şi că s-ar cuveni să aşezăm debutul culturii europene în anul 325 al conciliului de la Niceea, şi în Estul bizantin, nu în Vestul roman, deja haotic la acea dată la care Estul, el, putea lega între ele şapte asemenea concilii, pe durata a patru sute de ani, şi din care făcea nu numai prilejul unor foarte profunde dezbateri spirituale, dar şi un soi de enciclopedie a gîndirii europene pe cale de a lua fiinţă. Cu unele exagerări, această parte a cărţii aduce puternice argumente în favoarea deosebirilor dintre modelul european şi celelalte modele, dacă le putem numi aşa, fiindcă ele tocmai caracter modelator n-au avut.

Prefaţa cărţii, la care am promis să mă întorc, este, vai, scandaloasă şi arată coexistenţa la Noica a unei inteligenţe sclipitoare cu orbitoare prejudecăţi. Prefaţa condamnă, în termeni plăcuţi propagandei comuniste,

Occidentul contemporan „debusolat", cu bolile lui sociale cronice şi cu tineretul lui „isterizat", incapabil să mai producă altceva decît cărţi pe care lumea de mîine „le va arunca în foc": Cine ar dori să înţeleagă exact erezia intelectuală din aceste pagini de introducere ar trebui să citească studiul lui J.F. Revel, ***Cunoaşterea inutilă***, tradus de Dan C. Mihăilescu tot pentru Humanitas; ar vedea atunci cum într-o inteligenţă hotărît genială, ca a lui Noica, îşi pot face cuib idei hotărît stupide, ca acelea din prefaţa amintită, şi şi-ar da seama cum oameni superiori, mari intelectuali au putut deveni purtătorii de cuvînt inconştienţi (şi cu atît mai eficienţi) ai propagandei comuniste. Argumentele antioccidentale din prefaţă suferă de ceea ce Revel numeşte o logică de stînga, chiar dacă sînt în spiritul convingerilor de tinereţe ale lui Noica, şi ele antioccidentale, dar într-o logică de dreapta.

(România literară, nr. 18, 1993)

AL. PIRU

„Panorama deceniului literar românesc 1940–1950"

Panorama deceniului literar românesc 1940–1950 de Al. Piru nu este, sîntem din capul locului preveniți, nici o culegere de recenzii, nici o istorie literară, ci – cum indică și titlul – un tablou: *„pe cît posibil complet, studiat în cele patru sectoare ale sale, adică al poeziei, prozei, dramaturgiei și criticii"*, ținînd permanent seama „de criteriul estetic", deși fără să neglijeze și alte fapte *„care compun complexul fenomen literar"*. Autorul e conștient, apoi, că *„istoricul literar viitor nu va reține deceniul 1940–1950 ca perioadă literară"* (distinctă), dar intenția lui nu este decît *„a documenta asupra unui spațiu în mod greșit socotit alb"* și, dacă un dicționar de opere și autori ar fi fost mai nimerit pentru aceasta, a ales totuși calea panoramei din respect pentru perspectiva istorică. Este invocată știuta ***Panorama de la nouvelle littérature française*** (nouvelle éd. ref., 1960) a lui Gaëtan Picon și, spre a ni se risipi și ultimele dubii privind legitimitatea îndrăzneței metode, se dă și un citat de la p. 47.

În fapt, ***Compendiul*** lui G. Călinescu se cuvenea amintit înainte de orice, fiindcă și stilul și concepția lui Al. Piru în ***Panorama*** (ca și în ***Literatura română veche*** sau în ***Literatura română premodernă)*** se și vor vizibil călinesciene.

Sub raportul concepției, Al. Piru urmează deschis pe Călinescu și totodată îl simplifică. Dacă nu situa literatura în istorie (mai exact: dacă nu accentua pe această latură), Călinescu nu ignora istoria pe care literatura o poartă în ea, și ***Compendiul,*** limitînd indicațiile de decor, se înfățișa totuși ca o descriere istorică a literaturii în cuprinsul căreia fiecare categorie (messianicii pozitivi, micul romantism, romancierii, tradiționaliștii etc. ...) era în egală măsură estetică și istorică. Pentru Al. Piru, istoria rămîne doar un cadru exterior: de aici împărțirea cam mecanică pe secole (în cărțile anterioare) sau fixarea unui deceniu, literar vorbind, perfect arbitrar (în ***Panoramă).*** În acest cadru vom afla pe scriitori, grupați după genul literaturii pe care o scriu și după generații. Așadar, un dicționar al literaturii deceniului 5 care înlocuiește criteriul alfabetic cu acela al genului și al generației, tot fără mișcare în timp, tot fără istorie interioară. ***Panorama*** lui Al. Piru are măcar o idee principală, ea este o suită de analize, un tablou static, o hartă ridicată dintr-un punct abstract. Înseamnă lipsa perspectivei istorice și o lipsă a simțului istoric? Nu m-aș grăbi să pun semnul egalității între una și alta, chiar dacă Al. Piru însuși a făcut mereu, cînd a avut prilejul, astfel de nedreptăți.

Scrupulul cel mai mare al domniei-sale fiind exactitatea, un cititor maliţios (şi care i-ar cunoaşte plăcerea cu care caută oricui nod în papură) ar putea observa la rîndu-i destule inexactităţi. Deceniul literar 1940–1950 n-are, de pildă, nici o acoperire obiectivă, începînd la 1940 numai fiindcă acolo se oprise *Istoria* lui Călinescu şi sfîrşind la 1950 complet nejustificat. De ce nu la 1948 sau chiar la 1952? Şi nu trebuie oare analizat *Nicoară Potcoavă* în legătură cu restul literaturii postbelice a lui Sadoveanu? Tot aşa: dacă în cazul lui M. Beniuc, M. R. Paraschivescu, Şt. Popescu, D. Stelaru se discută şi de volume care nu se încadrează în deceniul 1940–1950, de ce nu se repetă excepţia şi în cazul Mariei Banuş sau a lui E. Jebeleanu, şi ei la fel de greu de priceput în absenţa cărţilor de debut? Să continuăm? Probabil că astfel de abateri sînt fatale, de vreme de Al. Piru, atît de vigilent în a le semnala în cărţile altora, nu s-a putut pune la adăpost nici pe sine însuşi de o remarcă asemănătoare. Şi dacă ţinem atîta la exactitate, să spune că nici rezumatele de opere nu sînt chiar infailibile în *Panoramă.* În *Moartea lui Iacob Onisia* de Geo Bogza ar fi vorba, după Al. Piru, *„de temerara încercare a unui miner de a merge în mîini pe cablul funicularului pentru a ajunge mai repede acasă în ajunul Crăciunului şi de fatala lui prăbuşire în prăpastie, după o supremă încordare"*. Însă Iacob Onisia ar fi trebuit să fie acrobat ca să facă drumul mai repede în acest chip ciudat decît mergînd ca toţi oamenii pe potecă. În realitate, el s-a folosit de funicular şi a fost surprins de întreruperea curentului (uitase că-i ajun de sărbătoare) deasupra unei văi; încercînd să meargă, atîrnat în mîini pînă la primul stîlp, s-a prăbuşit numaidecît.

„Călinescian" se vrea, în *Panoramă,* în tot ce scrie Al. Piru, stilul propriu-zis al analizei, numai că fără seva şi viziunile lui Călinescu. Cine s-ar îndoi de modelul acestor rînduri cu care se deschide paragraful despre M. Beniuc? *«Între munţii Codrului şi munţii Metalici, Crişul Alb taie o vale îngustă ce se lărgeşte din ce în ce spre cîmpia Tisei, lăsînd în urmă Ţara Zarandului şi crestele pleşuve ale Bihariei. Acolo, pe apa „limpede şi sonoră" a Desnei, în Sebişul străjuit de Pleşcuţa şi de culmile împădurite ale Dealului Mare, s-a născut în anul marilor răscoale ţărăneşti, 1907, poetul M.B.»*. Exemplul este aproape caricatural. La poezie, la proză, analiza decurge în tiparul consacrat. În unele scurte evocări biografice, călinescianismul e împins încă mai departe la penibile mărunţişuri: *„Mai în tot timpul anilor de studii, Ion Cutova, suferind de TBC pulmonar, a stat prin diferite sanatorii (Satulung, Moereni), îndurînd operaţii grele şi un pneumotorax"*. Romanele sînt povestite pe scurt, orice „interpretare" lipsind şi s-ar presupune că tonul povestirii critice trebuie să ne dea o idee,

ca la Călinescu, de tonul inefabil al romanului. Însă uneori se întîmplă ca ideea pe care ne-o dă să fie greşită. Un pasaj din ***Desculț*** e relatat ca şi cum ar fi vorba de o veselă răscoală de operetă: *«Pe urmă răsculaţii merg în satul vecin, Secara, şi Precup Uţupăr deschide abdomenul logofătului Filip Pisicu, turnîndu-i înăuntru mămăligă fierbinte şi o oală de fasole (...) Cînd soldaţii se opun a trage în fraţii lor, ofiţerii, boierii, îi leagă în „răscol", îi bat „santimetru cu santimetru" şi-i ucid în masă».* Zece rînduri mai jos, citim: *„Registrul tragic urmează celui comic...".* Aşadar, pînă aici am fost în registru comic!

Nu se poate contesta că ***Panorama*** e o carte utilă. Al. Piru şi-a rescris vechile recenzii, fără să facă un lucru cu adevărat nou, dar răpindu-le, într-o măsură, autenticitatea. Găsim în ***Panoramă*** autori de toată mîna (unii care au fost ignoraţi pe nedrept pînă azi), rezumate laconice de romane, drame, poeme şi studii critice, judecăţi în general acceptabile, referinţe necesare şi indice de titluri. Tabloul nu e selectiv, ci aproape complet. În avantaj ies – mereu – scriitorii mărunţi, fiindcă maniera constatativă a autorului nu se potriveşte unui Blaga sau unui Arghezi. Critica lui Al. Piru este prin excelenţă „negativă", serioasă fără gravitate şi ironică fără umor. E ca şi cum noţiunea de critică ar fi luată mereu la propriu. Despre marea poezie lirică, despre autobiografia unui filozof, nu se poate scrie, fireşte, cum scrie Al. Piru despre ***Nebănuitele trepte*** sau despre ***Hronicul vîrstelor;*** dar despre autorii neînsemnaţi sau fără talent e singurul mod potrivit de a scrie. Într-o jumătate de pagină, Al. Piru absoarbe opera, ca o sugativă pe care rămîn întipărite cîteva pete de cerneală. Mulţi au descoperit, în acest stil uscat şi detaşat, obiectivitate. Însă a fi obiectiv n-are nici un sens în critică decît dacă se dovedeşte mai întîi că e la mijloc o personalitate. ***Panorama*** lui Al. Piru răspunde, dintre toate năzuinţele exprimate de autor la început, mai ales aceleia de *„a documenta asupra unui spaţiu în mod greşit socotit alb"* din istoria noastră literară.

(Contemporanul, nr. 21, 1969)

ALEXANDRU PALEOLOGU

„Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu"

Eseul consacrat de Alexandru Paleologu lui Sadoveanu ***(Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu)*** este probabil lucrul cel mai original care s-a scris pînă astăzi despre autorul ***Baltagului.*** În cîteva din punctele lui de plecare sînt bucuros să mă găsesc solidar cu Alexandru Paleologu. E vorba, înainte de orice, de considerarea marelui scriitor nu ca *„un instinctual, om al naturii"*, ci ca *„un artifex de esență cărturărească"*, intelectual și erudit, a cărui operă a evoluat vizibil de la cărțile tinereții la cele ale maturității *„printr-un proces de transmutație interioară care l-a modificat fundamental"*. Se știe că nu toată lumea împărtășește ideea acestei rupturi. Linia de demarcație între întîiul moment și cel următor ar trece, aproximativ, prin anul 1929, cînd Sadoveanu a publicat ***Zodia Cancerului,*** precedată de ***Hanu-Ancuței*** și de ***Împărăția apelor*** și urmată de ***Baltagul.*** În primul moment, legat de ambianța sămănătoristă, povestirile și romanele sadoveniene se înfățișează, ca și restul prozei epocii, în necontestabil regres față de marea proză a epocii anterioare; în următorul, capodoperele sadoviene alcătuiesc un tot, un fel de sistem comunicant. *„Abia după un sfert de secol de la debut,* scrie Alexandru Paleologu, *Sadoveanu a devenit Sadoveanu. Dacă nu vrem să admitem asta, nu înțelegem nimic din lenta șlefuire a pietrei săvîrșită de Sadoveanu și nu înțelegem sensul lungii sale căi către sine"*. Trebuiesc, de asemenea, înlăturate, susține criticul, encomiul pur, ce transformă o operă vie într-un soi de moaște scoase periodic la iveală și atinse cu degetul spre reconfortarea orgoliului național, ca și toate aceste clișee (cîntărețul naturii, limba curată ca a poporului) care s-au prins de trupul operei sadoveniene ca niște ciulini sîcîitori.

Un interesant capitol, cunoscut mai demult, fragmentar, din care am citat în ***Utopia cărții,*** studiază apoi filosofia lui Sadoveanu: caracterul ei intelectual universalist și de **praxis** (înțelepciune). O filosofie bazată pe aprobarea cosmosului, monistă și care privilegiază „legea" generală în detrimentul accidentului individual; sursele ei sînt în gnosticism, în acel amestec deci de gîndire helenistică, mitologie orientală și creștină prin care trec sevele pitagoreice și se încheagă magia unității cosmosului. Alexandru Paleologu este convins că se poate dovedi o frecventare reală și temeinică de către Sadoveanu a acestor surse, și le descoperă prezența în operă. El compară, între altele, ipoteza sadoveniană asupra

afirmației spirituale a magilor Daciei (din ***Creanga de aur)*** cu tezele lui Pîrvan și Blaga, ceea ce ar putea însemna că Sadoveanu învățase filosofie după ureche, în scopurile imediate ale artei lui. Alexandru Paleologu precizează: *„Nu e vorba de o «filosofie» naturistă, simplă, populară; e o filosofie savantă, hermetică, presupunînd cărți și exegeze erudite... Este o filosofie și o artă de caracter inițiatic, termen care sperie pe unii, sugerîndu-le cine știe ce vrăjitorii «oculte», cine știe ce uneltiri suspecte; această spaimă este un fenomen de semicultură, cînd nu de-a dreptul o aliterație mentală"*. Conștiința inițiatică aparține cosmologiei tradiționale, aceeași pretutindeni, nealterată de fireștile ei variante stilistice; ea presupune o concepție monistă despre univers – hèn kai pàn – în sfera căreia se înscriu toate marile sisteme moniste ale gîndirii universale. Putem desigur discuta cît din filosofia sadoveniană este trasă din izvoare cărturărești, și cît făcute intuitiv; mie mi se pare a intra o doză de exagerare în afirmațiile eseistului; dar e neîndoielnică „sensibilitatea" scriitorului la un anumit mod de a concepe universul, la o natură înțeleasă ca „epifanie a misterului cosmic" și nu ca sălbăticie rousseau-ist cultivată și așa mai departe.

Propriu vorbind, eseul dezvoltă aceste premise și constă în demonstrarea, strălucită, a caracterului inițiatic pe care-l presupun (în ordinea filosofiei și a artei), trei dintre operele de seamă ale lui Sadoveanu: ***Creanga de aur, Baltagul*** și ***Ochi de urs.*** Această demonstrație, pregătitoare, în intențiile lui Alexandru Paleologu, va fi urmată de analize mai direct critice într-un volum ulterior. Eseistul observă cîteva similitudini frapante între scrierile menționate: toate sînt, în fond, romane de dragoste; în toate, dragostea atrage o coborîre în infern și descoperirea mijlocului ce permite ieșirea de acolo; la rîndul ei, experiența infernală se constituie că o inițiere și ca o pedagogie; în sfîrșit, oricît de realiste ca înfățișare ar fi unele din aceste romane, există în ele profunde relații simbolice (ce le conferă caracterul inițiatic) ori chiar, bine disimulate, anumite structuri mitice ce multiplică în ordine realul de la suprafață. În ce le privește pe acestea din urmă, ele au format mai ales obiectul de studiu al criticii anglo-saxone (sub influența cercetărilor antropologice ale lui Frazer și ale școlii din Cambridge), dar n-au lipsit nici aiurea, ca urmare a studiilor lui Yung. Serge Doubrovsky, la ale cărui informații recurg, citează un studiu a lui Gilbert Durand despre ***Le décor mythique de la Chartreuse de Parme,*** în care e vorba de acel *„semantism primordial al sufletului uman care debordează toate semiologiile într-un dat imediat, nu al conștiinței individuale și reflexive, ci al comunicării universale a conștiințelor"*. La noi, astfel de analize ale arhetipurilor nu s-au întreprins, pe cît știu.

Alexandru Paleologu porneşte, cum am văzut, de la constatarea unei structuri aparente (cele trei romane în discuţie sînt romane de dragoste, iar dragostea este, în fiecare, pusă la încercare, se observă cu ochiul liber) spre a ajunge pe urmă la acele structuri ascunse, mitice, rod al imaginaţiei colective. Între unele şi altele, ca între „mase cu densităţi diferite", relaţia nu e simplă, de reduplicare, ci complexă, romanele căpătîndu-şi prin această structurare dublă simbolismul esenţial.

Nu e nevoie să dau multe exemple, spre a constata că Alexandru Paleologu a văzut bine. În ***Creanga de aur,*** Kesarion Breb se îndrăgosteşte de Maria din Amnia. Pentru el, infernul este Bizanţul lui Constantin şi al Irinei, de unde o smulge pe Maria. Creanga din titlu (simbol străvechi, ştiut încă autorului ***Eneidei)*** este aici tot una cu înţelepciunea, cu ajutorul căreia Kesarion o scoate pe Maria din tenebrele palatului lui Constantin ca să intre, prin durere, împreună, *„în ordinea definitivei înţelegeri, care e cea mai mare iubire".* Creanga propiţiatorie poate fi baltagul nefolosit de Gheorghiţă, în celălalt roman, unde Vitoria descinde în infern (simbolizat de rîpa unde se află osemintele lui Lipan), iar Gheorghiţă face o experienţă a iniţierii. În ***Baltagul,*** scenariul mitic îi oferă legenda zeului ucis, a lui Osiris. În ***Ochi de urs,*** există, de asemenea, un scenariu al labirintului păzit de fiară sau al danteştei **selva oscura.**

Alexandru Paleologu revelă foarte sugestiv aceste implicaţii. Culi Ursake din ***Ochi de urs*** coboară şi el în infern. Acesta, spune criticul, este, spre deosebire de rîpa din ***Baltagul*** ori de Bizanţul din ***Creanga de aur,*** infernul interior (Mă întreb: oare nu există un infern interior şi în celelalte? nu-l găseşte episcopul de la Sakkoudion pe Kesarion închis în chilie şi în sine, după opt zile de post negru şi de retragere din orice relaţii cu lumea din afară, chinuit de răspunsul la teribila întrebare în faţa căreia întreaga înţelepciune din univers a trebuit să se dea bătută? nu există în ***Baltagul*** acel **prînz refuzat,** cum spune Paul Georgescu, al Vitoriei, semn al coborîrii în infernul din sine unde crede a afla adevărul?).

Aceste analize, pe care eu, schiţîndu-le, le lipsesc şi de frumuseţea, şi de rigoarea lor, conduc înţelegerea operei sadoveniene în locuri nebătute, virgine, în care, deocamdată, Alexandru Paleologu se află singur, însoţit doar de certitudinea orgolioasă că posedă adevărul (absolut, nu personal), care e creanga lui de aur. *„Socotim că decriptarea temei Isis-Oniris în **Baltagul** este suficient de convingătoare,* spune criticul. *Nu vedem cum ar putea fi respinsă cu argumente totodată oneste şi inteligente... Noi nu propunem o interpretare personală. Întîmplător sîntem primul care a divulgat-o, prin mijlocirea tiparului. dar, cum spuneam la începutul demonstraţiei noastre, nu ne închipuim*

că dintre cititori nu a văzut-o, vreme de atîtea decenii, chiar nimeni". Ei bine, oricît de straniu ar părea, s-ar zice, nimeni. Eu m-aş mira mai puţin: este aproape o lege a receptării operelor de a nu se vedea anumite lucrări decît foarte tîrziu şi, implicit, de a se lăsa furată de aparenţe. Ar merita să fie scrisă o carte în care să ni se explice de ce, în 1905, H. Sandielevici simţea în Sadoveanu doar copia naturalistă a realului, iar noi astăzi sîntem izbiţi, din contră, de „artificialitatea" şi hieratismul operei; sau de ce lui Pompiliu Constantinescu ***Enigma Otiliei*** i se părea, în 1938, un tablou foarte firesc al vieţii şi psihologiei burgheziei româneşti de după 1900, iar nouă astăzi ni se pare acoperit aproape în totalitate de viziunea şi metoda personală a autorului, care transformă personajele în măştile unei **commedia dell'arte.** Vreau să spun că legea receptării scoate la iveală cu timpul ceea ce e convenţional în naturalul artei, pe Isis şi Vitoria, minotaurul, fiara, în ursul lui Culi, sau metamorfozează o rîpă din Ţara Dornelor în infern şi o pădure ardelenească în dantesca **selva oscura.** Cine s-ar mai întreba azi, ca Perpessicius în urmă cu 40 de ani, cum de e luat în serios de ceilalţi eroi ai ***Enigmei*** călinesciene un personaj aşa de dubios şi vizibil escroc precum Stănică Raţiu? Poate doar aceia care pretind absurd credibilitatea realistă întîmplărilor dintr-o comedie de Plaut sau Molière. Cu unele din interpretările critice anterioare, cu toată originalitatea alor sale, Alexandru Paleologu s-a întîlnit totuşi. Un caz semnificativ ni-l oferă ***Baltagul.*** Autorul ***Treptelor lumii*** critică sever ideea parafrazei după ***Mioriţa*** şi pe a monografiei antropologice. I. Negoiţescu şi cu mine am mers în acelaşi sens. Alexandru Paleologu ne atrage atenţia că, la fel cu cei care au susţinut relaţia dintre roman şi baladă, nici noi, care am respins-o, n-am confruntat cele două opere în datele lor fundamentale, enumerînd doar două-trei puncte de contact superficiale (doi ciobani omoară pe al treilea... etc.). Pare destul de curios că o atît de veche dispută s-a putut desfăşura în lipsa acestei operaţii elementare: dar e perfect adevărată remarca. Intru în acest detaliu, fiindcă eu însumi am observat ciudăţenia, de curînd, obligat să recitesc ***Baltagul*** în vederea unui eseu despre romanul românesc. Lui Alexandru Paleologu revenindu-i nici vorbă, întîietatea în a fi spus-o, trebuie să mă mulţumesc a-i completa lista punctelor de divergenţă între roman şi baladă. În baladă, scopul scenariului imaginat de cioban este învăluirea, ascunderea morţii şi a cauzelor ei; în roman, el este, din contra, dezvăluirea împrejurărilor morţii. Deosebirea este importantă nu numai deoarece romanul trage de aici o urmă justiţiară (inexistentă în baladă), la care se referă şi Alexandru Paleologu, dar şi fiindcă singură atitudinea dezvăluitoare conduce la o căutare şi la o ieşire din spaţiul consacrat prin

care romanul se constituie ca gen. Ciobanii din baladă nu se mişcă, în fond, ci pendulează, fără a părăsi spaţiul sacru, mitic. În fine, această căutare (esenţială în orice definiţie, cred, a romanului) este în ***Baltagul*** opera unei femei care îşi iese provizoriu din rol şi, în loc să ţească pînza aşteptării, merge în ţara bărbaţilor. De aici decurg multe consecinţe.

Fără îndoială, problema unei cronici ca aceasta nu e de a pretinde celui comentat să aibă părerile cronicarului. Mă deosebesc de Alexandru Paleologu în unele privinţe esenţiale. De exemplu: teza căutării pe care îmi bazez analiza ***Baltagului*** ca roman realist este incompatibilă nu numai cu menţinerea lui în cîmpul de sensuri al baladei, dar chiar cu orice model simbolic (Osirian ori altul) care ar anula „căutarea" (interpretînd-o ca pe o obligatorie repetare simplă) şi de asemenea „ieşirea", căci ne-ar menţine în spaţiul mitului. Asemenea deosebiri sînt inevitabile şi fac hazul criticii. Mai mult: am citit ***Treptele lumii*** cu un interes maxim tocmai pentru că voiam să văd cum se pot scoate concluzii radical diferite din premise fundamental asemănătoare. Cine ar compara ***Utopia cărţii*** cu ***Treptele lumii*** ar constata acest lucru extrem de instructiv pentru critică în natura ei. Pe de altă parte, eseul lui Alexandru Paleologu este atît de coerent în demonstraţiile lui, încît m-am surprins, citindu-l, că-mi ignor propriile păreri şi mă las fermecat de ale autorului. Extraordinară la el nu este erudiţia pur şi simplu (uimitoare), ci firescul ei. Nimic nu e ostentativ, scos acum, proaspăt, din cărţi, nimic nu e inert material, inutil ideii critice. Referinţa, citatul, parantezele sînt spontane, ca o limbă maternă în care te-ai deprins să-ţi traduci automat gîndurile. Pe alocuri, ocolurile savante mi-au amintit de Odobescu, numit el însuşi într-un context de două ori odobescian: o dată, pentru că e plin de parfumul unor versuri latineşti; a doua, datorită mărturisirii gustului pentru livresc *(„mărturisim că am cedat unei ispite livreşti şi unei plăceri de om ce nu mai e tînăr")*. Întregul eseu se lasă în voia acestor excursii erudite. Dacă Nechifor vorbeşte, ca tot omul, de „dracii" Vitoriei, comentatorul ne răsfaţă cu o digresiune „demonologică", citînd pe Goethe, Hasdeu, Hugo, Plutarh, Cabala şi Yung, proverbe populare, Neagoe Basarab şi C. Noica. Dacă vine vorba de ***Miorita*** (şi vine deseori), nu se mărgineşte s-o compare cu ***Baltagul,*** dar intră într-o lungă şi, cred întemeiată, dispută cu folcloriştii. Heidegger e citat în legătură cu mortul din rîpă, Lipan, maxime latine ori franceze, cuvinte greceşti, indicaţii etimologice, expresii în trei-patru limbi împînzesc pagina. Firul nu e pierdut nici o clipă, deşi mereu îngropat, ca Styxul, sub pămînturile mişcătoare ale erudiţiei. Dacă este o preţiozitate la Alexandru Paleologu, ea este una a excesului de naturaleţe. El scrie atît de nestînjenit, încît pare a-şi face din absenţa

oricărei constrîngeri o paradoxală pedanterie, de tipul conversației orale. Spațiul nu-mi îngăduie să citez mostre din această retorică foarte personală, unde a **exhereda** și **ordalie** stau alături de *„dacă nu ne-ar fi căzut, cum se zice, această fișă"*, adică cuvîntul savant (și nu-l iau în seamă pe cel din vocabularul filosofic) de exprimarea cea mai uzuală, chiar grosieră. Vioiciunea exprimării, nonșalanța ei deplină, se remarcă și în felul în care criticul indică, pe lîngă bibliografia și așa imensă a temelor sale de reflecție, și o „bibliografie" de tip oral (să ni se ierte alăturarea): *„Cum am auzit pe cineva zicînd"*, ori *„nu ne amintim unde am citit sau poate am visat"*, sau, pur și simplu, ne comunică că a verificat cutare lucru telefonîndu-i lui C. Țoiu (iar în paranteză precizăm ziua istoricului eveniment). Acestor, în fond simpatice, neseriozități (echivalente cu o aristocratică plăcere de a purta haine de stradă uzate și sandale pe piciorul gol la un concert simandicos) să le adaug și o deferență ostentativă și cam forțată *(„Munca acestui savant este impunătoare și nu avem dreptul de a-i drămui cuvenitul respect. Facem această declarație tocmai pentru că, de pe poziția ingrată și ușor recuzabilă, dar în unele privințe poate mai degrevată de preconcepții, a unui nespecialist, îi vom aduce niște întîmplări nu totdeauna amabile și nu voim ca acestea să împieteze asupra aportului considerabil al travaliului său")* de care Alexandru Paleologu uzează fără vreo necesitate, căci stilul său critic rămîne tot timpul perfect cordial, chiar dacă ferm pe dedesubt în exprimări polemice, o cordialitate pe care o datorează transparenței și eficacității lui. Este un stil al ideii, nemetaforizat, și de o cultură așa de bine însușită, încît își permite fără efort orice libertate.

(România literară, 5, 1979)

„Ipoteze de lucru"

„Nouă acestorlalți ne rămîne în orice caz mîngîierile gîndirii lucide"; această propoziție a lui Paul Zarifopol, citată de Alexandru Paleologu într-unul din eseurile ce i le consacră, mi se pare foarte la locul ei și cînd e rostită de către autorul ***Ipotezelor de lucru***. De altfel, admirația eseistului de azi pentru eseistul de ieri nu datează de azi, de ieri, chiar dacă limpedea ei mărturisire o avem în fața ochilor abia acum. În ***Precizări necesare cu privire la Paul Zarifopol***, eseu pe care nu-mi amintesc dacă și unde l-am mai citit înainte de a fi reluat în recentul volum, Alexandru Paleologu, după ce deplorează cota scăzută a primului conducător al „Revistei Fundațiilor Regale", afirmă că articolele culese de acesta în cărți cititorul contemporan ar trebui,

spre o mai bună cunoaştere, să le adauge pe cele neculese, şi precizează: *„... Nu vreau, fireşte, cîtuşi de puţin să minimalizez aceste texte, care au însemnat pentru mine, în anii mei de ucenicie, modelele şi îndemnurile decisive...".* Lucrul, deşi evident din capul locului, trebuia spus! Ca să înţelegem legătura spirituală dintre cei doi eseişti, e, poate, bine să citim cu atenţie ce scrie al doilea, despre cel dintîi.

În trei ample articole care, împreună cu acela despre Noica (analizat de Ion Ianoşi în numărul trecut al „României literare"), constituie partea cea mai substanţială a ***Ipotezelor de lucru.*** Alexandru Paleologu ne oferă mai mult decît cîteva sugestii pentru un portret al lui Paul Zarifopol. El porneşte de la discutarea judecăţilor anterioare şi constată că acestea – limitate de obicei la semnalarea a trei note ce ar fi caracteristice lui Zarifopol, şi anume scepticismul, estetismul şi o nu prea sigură orientare în spaţiul cultural românesc – sînt, dacă nu greşite, cu totul insuficiente. Mai ales scepticismul i se pare a fi rodul unei confuzii. Să ne oprim şi noi asupra lui. Paul Zarifopol avea spirit critic, era lucid şi consecvent polemic, însă nu sceptic, şi cu atît mai puţin nihilist. *„Scepticismul, în această accepţie* – spune Alexandru Paleologu şi ar fi trebuit subliniat adjectivul demonstrativ – *antidot al credulităţii, e totuşi mult mai mult o tehnică a validării decît o argumentare a incertitudinii, după cum, pentru artă, critica e, în principala ei finalitate, o tehnică a admiraţiei, negaţia fiind doar un efect subsidar, de necesară profilaxie".* Paul Zarifopol a fost un exasperat de iconodulie şi de clişee culturale. Polemizînd cu „generaţia tînără", de la 1930, el declara: *„Menirea istorică a generaţiei noastre a fost să întreţie un raţionalism critic necruţător".* Şi Tudor Vianu, şi alţii credeau acelaşi lucru. Acest raţionalism necruţător e de cîteva ori scos în evidenţă de Alexandru Paleologu la modelul său şi, pe bună dreptate, distins de inteligenţa uscată, searbădă, care i s-a reproşat indirect lui Paul Zarifopol, ca, de altfel, tuturor ironiştilor. Din contra, inteligenţa primului editor al lui Caragiale e savuros irigată de bună dispoziţie, ea tresare permanent de un rîs interior. Alexandru Paleologu mărturiseşte mai departe a fi învăţat cel mai mult tocmai din această inteligenţă ironică şi funciar veselă. Mărturisirea merită să fie citată în extenso: *„Am învăţat de la triada Caragiale-Zarifopol-Cioculescu în primul rînd lucrul acesta minunat şi de cel mai mare preţ, anume că buna dispoziţie este condiţia cea mai propice a luciditătii, a libertăţii spiritului, a imunităţii (omeneşte relativă) faţă de prostie şi frică; adevărul acesta mi l-au confirmat Rabelais, Montaigne, Cervantes, Voltaire, Goethe, Anatole France, mi l-a confirmat apoi viaţa şi poate mai cu seamă*

adversitățile ei. În anii adolescenței și tinereței mele, între altele și influența lui Șerban Cioculescu m-a ajutat în bună măsură să rezist curentelor întunecate, iraționale și inumane care au sedus totuși pe mulți și, spre stupoarea mea, chiar pe unii din cei mai înzestrați dintre reprezentanții generațiilor interbelice. Curentele acelea erau potrivnice bunei dispoziții și superioarei ***skepsis*** *ce caracterizează spiritul critic și umanismul".* Acesta este esențialul. Nu numai ironia, dar rîsul este, cum spunea mai în glumă (se poate altfel?), mai în serios, Paul Georgescu, constitutiv gîndirii democratice și de stînga. Rîsul este indiciul relativității și al acelui individualism superior fără de care umanismul nu e de conceput. Zarifopol știa, ca și Paleologu, că ceea ce se opune rîsului liber nu este plînsul, ci rînjetul inform și gregar al rinocerilor.

Cu aceasta, am caracterizat în parte și eseistica lui Alexandru Paleologu. Ea este, în primul rînd, una lucidă, critică, ironică. Polemismul e la locul lui peste tot în aceste eseuri politicoase, deși ferme, a căror **urbanitas** se observă imediat, începînd chiar de la frumusețea stilului, de o studiată și aristocratică neglijență. În definitiv, polemismul lui Paleologu e o formă a discreției; și ține de o artă a conversației. Premisa lui declarată este că în cultură și în idei totul e discutabil; e, adică, necesar să fie discutat. În critică, autoritatea nu constă în suprimarea replicii, dar în stimularea ei. Cine are cu adevărat autoritate (și Paleologu are) provoacă discuție, – deseori pătimașă, cîteodată senină, – întreține plăcerea disputei și nu se supără stupid pe adversari. Critica excită spiritul la discuție sau nu există. Cu Noica, Dinu Pillat, Ș. Cioculescu și cu alții, autorul ***Ipotezelor de lcuru*** s-a aflat în timpul din urmă în poziție de luptă de idei, cum fusese mai demult (atunci însă mult mai acerb) cu N. Balotă și cu Al. Ivasiuc. Critica trăiește din permanentă confruntare și moare nu doar cînd i se pune pumnul în gură, dar cînd ea însăși pune pumnul în gură replicanților ei. A treia însușire a eseisticii lui Paleologu o constituie bunul ei simț. Am luat termenii în excepția susținută de criticul însuși într-o carte mai veche, dar și în unele articole din cea de față. Bunul simț se opune simțului comun, așa cum gîndirea aplicată adecvat la obiectul ei se opune pseudogîndirii ce produce locuri comune. Dar (altă însușire) bunul simț e superior tolerant, capabil să înțeleagă fără să se nege pe sine și să aleagă fără să excludă. Magistralul eseu despre ***Despărțirea de Goethe*** a lui C. Noica găsește în reducționalismul filosofului, cum să zic, calul de bătaie principal, căci dacă *„pentru Noica orice discuție se traduce într-o opoziție, (și) orice opoziție într-o excludere"*, pentru Paleologu distincția separă

spre a face mai clară legătura, iar opoziția e o tensiune în armonie. Și, în fine, cum nu e capabil de comprehensiune decît acela care știe destul, eseistica lui Alexandru Paleologu este erudită, hrănită de lecturi diverse și făcute la timp (ceea ce înseamnă recitire), deschisă dinspre artă (și nu doar literatură) spre filosofie. Erudiție nu vrea să fie îmbîcseală de cunoștințe, dar însușire naturală, asimilare nonșalantă. Nimic rigid, inert, în bagajul intelectual al eseistului. Ideile, citatele, relațiile vin de la sine, exact cînd e nevoie de ele. Sigur, spontaneitatea aceasta presupune, pe lîngă vocație, o tehnică. Alexandru Paleologu știe foarte bine cum se **joacă** naturaleța. Eseurile lui sînt **causerie** superioară, înaintînd, **à bâtons rompus,** printre paranteze, amintiri personale, divagații, glume, dar coagulate totdeauna în jurul unei idei, pe care doar cine nu vrea n-o vede. Spiritelor dogmatice li se pare că eseistul bate cîmpii. Cărții despre Sadoveanu (care nu era altfel decît cea de azi, deși se ocupa de un singur scriitor) i s-a reproșat că vorbește doar despre trei opere, sau chiar că nu vorbește nici despre ele, pierzîndu-se în incursiuni erotologice și demonologice. Ca și cum n-ar exista – în critică, în viață – decît magistrala simțului comun pe care merg atît de siguri pe ei, toți inșii lipsiți de har și de imaginație! Există nenumărate drumuri și poteci, unele tăind de-a dreptul, altele ocolind. Pe acestea le iubește Paleologu. Ca să nu mai spun că, în aparenta badinerie din cărțile lui, densitatea ideilor este incomparabil mai mare decît în atîtea studii serioase și docte!

Și, fiind vorba de badinerie: tot Paul Zarifopol scria, în ***Maurois, publicul și criza glumei,*** că gluma este *„o formă permisă și admisă de a ne scoate din suflet o nemulțumire"*. Nu poți întotdeauna să strigi pur și simplu. De aceea: *„Gluma însă e ca o gimnastică; practicarea ei, totdeauna întrucîtva complicată, dezvoltă o energie prin care ne izbăvim pînă la capăt de zgîndăriri obsedante, cum sînt acele pe cari ni le lasă o displăcere estetică"*. Și Zarifopol adăuga că mult mai penibil e să iei în serios o glumă decît să glumești cu lucruri serioase: *„E o farsă teribilă cînd cineva, sau intenționat sau inocent, își refuză gluma. Îndărătnicia de a lua expresia ironică drept expresie directă, sau, cum se zice, serioasă, este o faptă neasemănat mai diavolească, decît toate răutățile posibile ale ironiei"*. Lui Alexandru Paleologu (dar oare numai lui?) i-a fost refuzată nu o dată, de către inși prea serioși, înclinația spre acea formă a libertății minții care e ironia. A perseverat însă. Și cum, se știe, **perversare diabolicum (est),** cred că era singurul fel al ironistului de a se arăta mai al dracului decît dracul.

(România literară, nr. 8, 1981)

„Alchimia existenței"

Însemnările critice din ***Alchimia existenței,*** la fel de profunde și de scînteietoare ca și cele din cărțile anterioare, dezvăluie o latură mai puțin pusă în valoare pînă acum a scrisului lui Alexandru Paleologu, și anume aceea de portretist și de evocator. Încet, încet, eseistul se revelă și un remarcabil prozator, stăpînind, pe lîngă arta prozei de idei, o artă de povestitor, nonșalantă și riguroasă, o intuiție subtilă în observarea oamenilor, la care trebuie adăugat stilul foarte personal și cultivat. Nu e de mirare, că viitoarea carte a autorului nu va fi probabil, studiul analitic așteptat despre Sadoveanu, în continuarea ***Treptelor lumii,*** ci o carte de memorii. *„Socotesc că dacă mor înainte de a mărturisi ce am văzut și cunoscut, nu mi-am făcut datoria"*, declară Alexandru Paleologu în interviul acordat lui Călin Dan pentru revistele „Amfiteatru" și „Orizont" și reluat în finalul culegerii de astăzi. *„Sîntem cîțiva supraviețuitori ai unei lumi dispărute și despre care testimoniile lucid-afective sînt puține. E vorba de reconstituirea și fixarea unor priveliști sociale, ceea ce aș numi autobiografia unei societăți, nu a unui individ"* ***Alchimia existenței*** conține cîteva eșantioane caracteristice, care merită a fi semnalate, înainte de orice. Aș începe cu amintirile despre H. Catargi, printre rîndurile cărora îmi place să citesc un autoportret: *„Dar Catargi a rămas mai monden decît Pallady. [...] Evident că și al avea zona lui de solitudine, chiar intratabilă, nu se poate altfel pentru un artist. Era însă un om deosebit de culant, de receptiv, de curtenitor unde juca bridge, cu lumea care nu avea nici o legătură, sau doar una întîmplătoare, cu arta, și care nu făcea nici un caz de pictura lui, o socoteau o simplă lubie nevinovată, care i e poate trece cu vederea unui om de lume atît de simpatic. El era gata la orice conversație, nu era omul care să amintească sau să facă simțit că este un artist, un intelectual, un om diferit de ceilalți, cu o a doua viață, mai esențială [...] De la Catargi am auzit cele mai interesante remarci despre artă spuse absolut de la egal la egal, bineînțeles cu autoritatea (discretă) a profesionistului, dar fără a o impune"*. Și încă: *„În viață avea o inteligență cuceritoare tocmai prin simplitate și naturalețe, a unui om de lume bine crescut, care nu-și aroga nici o superioritate asupra oricărui alt ins din aceeași societate, un om care nu făcea deloc caz de propria inteligență"*. La moartea lui Marin Preda. Alexandru Paleologu prinde, în cîteva agrafe, ceva din natura reală, de atîția necunoscută ori chiar răstălmăcită, a omului care nu mai era: *„Pentru că avea o predilecție pentru licențele de limbaj și pentru că, într-adevăr, își dădea uneori în petec în ce privește*

«les bienséances», unii îi contestau lui Marin Preda o însușire pe care, dimpotrivă, țin să i-o recunosc, să i-o subliniez: Marin Preda era un domn. [...] Se aseamănă, așa îmi pare, cu Pierre Bezuhov, cel mai desăvîrșit domn dintre toate personajele literaturii universale. Desigur, el se știa mare scriitor, tot așa cum Pierre avea simțul profund al egalității umane. Respectul lui pentru cultură era nesfîrșit, așa cum era și al lui Ilie Moromete, care-l admira pe Iorga pentru mintea și știința lui [...] Respectul pentru cultură este o trăsătură țărănească sau, cel puțin, a unui anumit tip de țăran, cel care a dat țării noastre atîția artiști și intelectuali de mare clasă". N-am spațiul necesar pentru a reproduce și alte portrete, al lui Sergiu Al. George, al lui N. Steinhardt etc. În sfîrșit, din aceste succinte amintiri, nu sînt absente umorul și autoironia. La o recepție de la ambasada română din Paris, în 1968, autorul se lipește întîmplător de doi necunoscuți: *„Un bărbat înalt, un francez, vorbea cu un domn a cărui figură îmi era familiară, un român, cineva din familia Zarifopol. Băgîndu-mă cam indiscret în preajma lor mă uitam zîmbind la român așteptînd să mă recunoască și el. Ținea în mînă un țoi mare de țuică și stătea degajat în picioare, cu cealaltă mînă în buzunar, ascultîndu-l pe francez. Brusc am înlemnit: românul era Malraux! [...] Nici n-am mai zăbovit mult acolo. (Francezul, am aflat pe urmă, era Valentin Lipatti)".*

Am încercat să descopăr altă dată particularitățile eseisticii lui Alexandru Paleologu și nu mă voi repeta, alegînd, ca să pot spune așa, un unghi oblic pentru constatările care urmează. O eseistică, în cel mai nobil sens al cuvîntului, ocazională. Trei sferturi din ***Alchimia existenței*** cuprind articole „comandate". Autorul nu face un secret din aceasta. El scrie din fuga condeiului, cum îi vine, aproape la fel cum ar conversa cu prietenii. Însușirea cea mai de seamă este peste tot naturalețea. Nu se remarcă nici o contrafacere, nici o dorință de a epata, nici un efort de compoziție. Nu mai e, probabil, cazul să insist asupra faptului că, în critică ei se măsoară cu ajutorul obstacolelor învinse. La originea simplității de gîndire și de expresie a lui Alexandru Paleologu trebuie căutate cultura care s-a asimilat, lecturile și relecturile. Chiar dacă nu i-ar fi mărturisit el însuși, autorii care l-au format ar fi putut fi ghiciți cu ușurință: *„Pe mine m-au impregnat încă din adolescență cîțiva autori, în primul rînd La Bruyère. La Rochefocauld, apoi, mult mai puternic, Montaigne, scrisorile lui Voltaire și «romanele filosofice», **Candide**, în principal. Trebuie să adaug, ca autori care mi-au fost modele definitive din copilărie, pînă în clipa de față, pe Ion Ghica și pe Caragiale".* Așa se explică laconismul, dar și știința conversației sau observarea moravurilor, în felul

moraliștilor vechi: *„Mă atrage modul de gîndire succint, comprimat, privirea limpede și rapidă asupra resorturilor vieții sufletești în contextul societății, ceea ce este atitudinea așa-numitului «moralist», a acelui «observateur du coeur humain» sau «des moeurs»"*.

Acest elasticism structural nu face mai puțin din Alexandru Paleologu un cititor deschis spre noutate, în contact cu ideile cele mai insolite. Cultura lui este o inhibiție lăuntrică, nu un îndemn la închistare. Dovada cea mai bună ne-o furnizează deprinderea, pe care o posedă ca puțini alții, de a nu primi nimic de-a gata. Orice formulă prea des întrebuințată pare eseistului principal suspectă. O pune la încercare și, dacă e cazul, o denunță ca pe o prejudecată. A dat singur cea mai bună definiție acestei circumspecții care refuză sofisticarea fără să cadă totuși în capcana banalității: bunul simț ca paradox. E o plăcere să-l urmărești trecînd prin filtrul lucidității constatări de atîtea ori făcute încît au devenit intangibile. A fost Goethe, alături de Napoleon și de Beethoven, unul din cei mai glorioși bărbați ai vremii lui, curtean adulat și adulator, căutat de contemporani celebri și iubit de toate femeile? Sigur, dar viața lui n-a fost deloc senzațională, ba chiar „modestă și cazonieră". Iată: *„... Strict obiectiv vorbind, el și-a petrecut lunga existență într-un tîrg mărunt, unde umblau vitele și orătăniile pe uliți; curtea ducală, dincolo de etichetă și de titluri, nu depășea cu mult modul de viață al confortului burghez; afară de escapada din Italia, el nu s-a mișcat deloc de acolo, dacă nu cumva vrem să socotim călătorii banalele vilegiaturi la Karisbad sau Marienbad. Nu a văzut nici una din marile metropole (afară de Roma, care de fapt n'en était plus une). Nu a văzut nici Parisul, nici Londra, nici măcar Viena. Asta într-o vreme cînd alții se foiau de colo pînă colo prin toată Europa. Dar a făcut ca Europa să vină la el"*. Un eseu splendid intitulat ***Funeraliile poetului*** dezvăluie, în aceleași date pe care le știm cu toții despre înmormîntarea lui Eminescu, ceea ce nimeni n-a văzut pînă acum (deși sărea în ochi) și anume că la ea au luat parte, marcînd în felul acesta doliul național, aproape toate personalitățile de prim plan ale timpului, în frunte cu președintele consiliului de Miniștri, liberali sau conservatori, prieteni sau necunoscuți. Cu aceeași ocazie, Alexandru Paleologu corectează și alte „idei primite" în mod necritice cu privire la statutul social al marelui poet, la „boema" lui și așa mai departe. În aceeași categorie de observații paradoxale trebuie s-o includem și pe cea referitoare la expresia lui Camil Petrescu – „am văzut idei" – pe care comentatorii au considerat-o definitorie. Părerea lui Alexandru Paleologu este că niciodată Camil Petrescu n-a întrebuințat-o în sensul care i s-a atribuit de obicei. E vorba, pentru artist de a vedea esențe,

nu idei: *„A vedea idei nu este propriu unui intelectual lucid, fie el artist, fie chiar filosof, ci mai curînd o iluzie compensatorie în lipsa unei efective puteri de a percepe realul. A vedea idei în loc de a vedea realități înseamnă a le acoperi pe acestea cu un ecran schematic și sumar; este ceea ce Bachelard ar numi un «obstacol epistemologic»"*. Eseistul nu se dă în lături să fie și batjocoritor: a vedea idei se potrivește mai bine Conului Leonida, care intră la idei, decît lui Camil Petrescu. Batjocura e, sigur, cordială, dacă mi se îngăduie un paradox ca acelea practicate de autorul ***Alchimiei existenței,*** polemist redutabil, dar perfect urban, incapabil adică să jignească. Mai ales că ironia lui are, necontenit, un ascuțiș îndreptat spre sine însuși: considerîndu-se „gafeur" și în stare chiar să fie, uneori, ridicul, eseistul își asumă fără fasoane greșeli rareori recunoscute de cei care le săvîrșesc și în care vede o expresie a sincerității. el critică foarte subtil pe Gralla, eroul ***Actului venețian,*** care, dintr-o prejudecată a bărbăției, pierde iubirea Altei, ecranînd sentimentul printr-o concepție complet falsă despre femeie. În această ordine de lucruri, alături de Alexandru George, autorul ***Alchimiei existenței*** se numără printre eseiștii cei mai receptivi la, cum să spun, eternul feminin și la dragostea înțeleasă ca devotament. Citează într-un rînd o minunată frază din doctrina sufită: *„Dumnezeu nu poate fi contemplat în afara unei ființe concrete și e văzut mai bine în ființa umană decît în oricare alta, cel mai desăvîrșit în femeie"*. Iar altă dată, enumeră ca virtuți *cu adevărat* masculine, nu amorul propriu, spiritul descurcăreț, brutalitatea etc., ci simțul de ocrotire și răspundere, curtenie, onoare, consecvența, logica.

Despre critică, Alexandru Paleologu s-a pronunțat mai rar. Îi repugnă să fie teoretician. Scriind însă despre E. Lovinescu cîteva eseuri, ne lasă să-i bănuim preferințele. Pe scurt, critica bună trebuie să îndeplinească trei condiții: să fie bazată pe impresii adevărate, pe talent, adică, să fie precisă și să aibă umorul ideii. (Iar în plan etic, critica trebuie să fie competentă și probă, să nu se piardă în conjuncturi). Fără a nega seriozitatea și metoda, Alexanru Paleologu iubește, în critică, partea de artă. O scrie întocmai cum o concepe: cu grație, deși niciodată în mod neriguros, cu finețe și cu o libertate care merge de la exprimarea francă a sentimentelor de lectură, a gustului, pînă la utilizarea unei limbi adorabile, amestec de formule orale, „populare", fără pretenții *(„atît i-a trebuit!", „ce să mai vorbim?", „hodoronc-tronc", „un intelectual hîrșit cu filosofia nu cade în șezut în fața filosofiei lui Sartre")* și de neologisme inuzitate (vil, disuardare, freschețe, locuție, adosat).

(România literară, nr. 5,1984)

CORNEL REGMAN

„Noi explorări critice"

Ca şi alte culegeri de acest fel, ***Noile explorări critice*** ale lui Cornel Regman sînt, într-un anume sens, rezultatul unui bricolaj. Autorul a strîns un număr de cronici, nu suficient totuşi spre a alcătui un volum, şi spre completare a recurs la ce s-a mai găsit prin preajmă; un studiu din 1946, „uitat" cînd ***Începuturile*** au fost reluate în ***Cărţi, autori, tendinţe;*** cîteva răspunsuri la anchete şi interviuri; articole de tot felul şi de toată mîna, cu un caracter de obicei ocazional. Şi cu asta casa e gata şi se poate muta în ea şi criticul. Datate, aceste cronici şi articole pretind să fie citite în legătură cu momentul scrierii. Cornel Regman este un om prea fără iluzii ca să nu ştie că, înainte chiar de a citi un text precum ***Ce a însemnat deceniul 60–70 pentru literatura noastră,*** ochiul ne fuge spre anul cînd a fost redactat: 1970. Fraze ca următoarea trebuie situate înainte de a fi discutate: *„Aş vrea să spun că, dacă pentru poezie în genere, pentru critică chiar, anii care au trecut au dus la transformări de-a dreptul entuziasmante (în sensul că s-au cîştigat şi recîştigat nu numai opere şi forţe noi, ci şi o înţelegere nouă a condiţiilor de existare pentru cele două delicate domenii), proza, în schimb, evident şi teatrul, iar o dată cu el şi filmul, şovăie între formule în care, pe o cale sau alta, esopicul, tendinţele derivative îşi spun exagerat cuvîntul".* Aşa se vedea oare în 1970 proza deceniului abia încheiat? Probabil, deşi azi ni se pare că romanele şi în general proza publicate în ultimii ani ai respectivului deceniu sînt cel puţin la fel de reprezentative pentru schimbarea opticii faţă de realitatea socială imediată şi deopotrivă faţă de literatură ca şi poezia: primele trei cărţi ale lui Alexandru Ivasiuc şi Nicolae Breban, al doilea volum al ***Morometiilor*** şi ***Intrusul, F*** de D.R. Popescu şi cîteva din nuvelele aceluiaşi, ***Ce mult te-am iubit*** de Zaharia Stancu, ***Îngerul a strigat*** de Fănuş Neagu, ***Martorii*** lui Mircea Ciobanu, nuvelele lui Şt. Bănulescu, N. Velea, V. Voiculescu, Eugen Barbu şi încă foarte multe altele. Oricum ar fi, astfel de constatări au valoarea unor ciudate documente de obtuzitate: nu mă refer în special la Cornel Regman, ci la greutatea cu care noi toţi, în anumite momente, citim complexa realitate a literaturii. Cornel Regman a fost onest tipărind după 12 ani un articol conţinînd fraze ca aceea de mai sus, căci nu pot crede că le-ar mai gîndi astăzi.

Prin forţa lucrurilor, valoarea acestor articole este inegală, unele nefiind, relaute în volum, deloc interesante, chiar dacă în revistele

unde s-au publicat inițial vor fi avut rostul lor. Nici interviurile (din „Vatra" și „Tribuna", ambele 1980) nu conțin cine știe ce revelații. Cornel Regman n-a fost niciodată în largul său în articole de idei generale despre, să zicem, ***Dialectica tradiție-inovație*** sau ***Critica fără polemică?,*** îndeajuns de banale și chiar nesuferite prin didacticism. În schimb, cronicile propriu-zise sînt remarcabile și au creat un stil: nu în sensul că poate fi imitat (dintre cronicarii tineri doar Al. Cistelecan și Ion Buduca par să urmeze, ca originalitate și talent, maniera lui Cornel Regman), cît în acela de a-l recunoaște imediat pe autor. Acest stil poate fi comparat cu forma lui tinerească din ***Dimitrie Anghel în interpretarea lui Șerban Cioculescu,*** o cronică scrisă în 1946 la îndemnul lui D. Popovici pentru revista „Studii literare" și adnotată atunci de profesorul clujean. Asemănările se văd numaidecît: seriozitatea minuțioasă cu care criticul se aplică, discutarea multor aspecte ce țin de întreaga operă a celui analizat (și, fiind vorba aici de un studiu critic, și de opera poetului la care se referă acesta), o înaintare răbdătoare, ocolită, în subiect, luciditatea neconsolată de nici un artificiu, desprinderea de a judeca franc valoarea, în fine, nota de umor a comentariului. Și deosebirile merită atenție: stilul e mai alb la început, aproape numai tehnic, cu puține pete de culoare). *„Ș. Cioculescu jertfește mielul cel gras al elogiului", „aerul de hotar perpetuu făcut literaturii secolului trecut"),* deși pasta e aceeași, chiar dacă mai puțin învîrtoșată ca azi, în sfîrșit, metoda e mai școlărească, după tipicuri elementare.

Cronicile lui Cornel Regman sînt printre cele mai puțin concesive din cîte se tipăresc la noi în momentul de față. Am în vedere concesiile de orice fel, nu doar pe cele estetice. Dealtfel, gustul unui cronicar literar nu e important în același fel ca gustul unui cititor amator; aș vorbi mai curînd de necesitatea unei onestități a gustului în cazul celui dintîi. Între prietenii noștri găsim totdeauna unul în al cărui gust să ne putem încrede; cînd strîmbă el din nas, e sigur că a citit o carte proastă. Dar în cazul criticului mai trebuie și ca strîmbătura să nu fie făcută publică în formă de zîmbet. Degeaba avem păreri juste, dacă ne lipsește tăria de a le spune sincer. Judecata de acasă trebuie să se potrivească cu cea din tîrg. Ce folos de un ogar cu nas fin pe care vînătorul l-ar ține în lesă în loc să-i dea drumul? O cronică a lui Cornel Regman poate fi (și e normal) discutată în sentințele ei, dar merită totdeauna să fie luată în considerare: căci sîntem siguri că opinia îi aparține. Această încredere e obligatorie și, fără să pară că simplific, condiție *sine qua non* nu e talentul, ci morala lui. Fiecare pasăre pe limba ei piere: și criticul.

Originalitatea literară a unei cronici de Cornel Regman constă în micul spectacol pe care ea îl pune în scenă. Un cronicar este, desigur, un fel de tehnician experimentat, care are o rețetă a lui de folosire cu maximum de randament a spațiului disponibil. Nu poți scrie cronică la nimereală. Cornel Regman posedă și el o astfel de rețetă, dar ea pare să prețuiască, deopotrivă cu economia textului, și risipa, ocolurile, introducerile, parantezele. E un cronicar cu sămînță de vorbă. Pînă să ajungi să afli ce vrea să spună, trebuie să te înarmezi cu răbdare. Efortul e de obicei răsplătit chiar și înainte de a descoperi justețea diagnosticului sau a caracterizării; căci partea de ocolișuri e savuroasă în sine, adesea plină de haz. Comentînd de pildă un prozator puțin știut, Cornel Regman dă peste articolul din ***Dicționarul*** lui Marian Popa și remarcă multe inexactități. Primele pagini ale cronicii lui se vor ocupa de acestea, valoarea prozatorului Ion Topolog nici nu mai e în discuție, ci numărul de greșeli la lectură (din cele vizibile cu ochiul liber), atît de mare pe mica suprafață a articolului, încît Cornel Regman notează putința unei „culturi intensive a erorii" în critică. Altădată, ocupîndu-se de un studiu al lui Z. Ornea (în cea mai nedreaptă cronică din ***Noi explorări),*** cum tot citise un altul al lui D. Micu de, cum să zic, format asemănător, criticul nu pierde ocazia să se amuze pe tema unei presupuse „tentații a cărămidarului" în istoriografia noastră literară. Dealtfel, cu ocazia unor incursiuni introductive ori complementare ca acestea, Cornel Regman a pus în circulație două noțiuni critice pe cît de utile pe atît de vesele: romanul pisălogic și (după model Ion Barbu) critica leneșă.

Și sub alt raport, spectacolul oferit de cronicile lui Cornel Regman este deopotrivă de original: sub raportul stilistic. Impresia cea mai puternică este aceea de combinație inelucidabilă între facondă și căzneală. O ușurință anevoioasă a exprimării, aceasta ar fi formula. Pe de o parte, limbajul e viu, spumos, abundent, izvorînd dintr-o mare poftă a conversației, pe de alta, e lipsit aproape cu totul de naturalețe, e contrafăcut, laborios și scorțos. Asociațiile predilecte de cuvinte sînt semnificative: substantivele și epitetele lor, verbele și adverbele lor se aleg din straturi diferite ori opuse ale vocabularului. În vălmășagul studiat de arhaisme, regionalisme, neologisme, cuvinte foarte tehnice (dar nu neapărat din stilul literar, ci și din cel științific, juridic, militar, administrativ) și cuvinte de toată ziua (oral-familiare), perechile se alcătuiesc totdeauna parcă spre evitarea endogamiei lexicale: *„ostenitor exces de vorbă", „mănoase intersectări", „duh al evidențelor inflexibile", „gaguri metafizice", „sub semnul păpușărescului", „metaforele sale au un strașnic lipici",*

„bine burduşită descrierea operei", „metoda critică a păşirii şi prăşirii cuminţi", „robolă ştiinţifică" „lipicioasă manieră a sclifoselii", „versuri scărîţate în manieră maiakovskiană", „năprasnica idilă"., „toleranţă devălmaşă" etc. Rezultatul e acel inextricabil stil al cronicii lui Cornel Regman în care verva cea mai plină de familiaritate nu numai nu se împiedică, dar se sprijină pe construcţiile cele mai nefireşti şi pretenţioase. În aluatul acesta găsim şi urme din expresivitatea autorilor comentaţi, al căror stil e digerat pe îndelete ca micile vietăţi înghiţite de şarpele boa. Fiinţa unui poet pare criticului „antisentimentală, crudelă şi cinică cu voinţă", un critic e un *„ebrietat al formulelor aproximative"*, iar altul arată *„cea mai sfîşietoare metodă comizerativă"* faţă de eroii fictivi pe care-i analizează. Cornel Regman însuşi numeşte pe critic, ca cititor avizat, un *„stilistician latent"*.

Din această înclinaţie decurge factura aproape epică (simili-epică, ar zice, pe drept, Cornel Regman) a cronicilor, în care pare a se „întîmpla" mereu cîte ceva, în care un autor, o carte ori un mod de expresie devin personaje în carne şi oase. Mişcarea e mereu foarte vie şi plăcerea literară neîndoielnică. Începînd de la titluri, criticul sugerează atmosfera şi cadrul întîmplărilor: ***Ucenicul neascultător – un roman, oho, delir obişnuit. Roman de bîtă şi cojoacă. Un potop de simpatii peste Nicolae Prelipceanu*** sau ***Secrete logistice în posesia lui Eugen Jebeleanu.*** Şi urmează, spre exemplu, pornind de la titlul „militar" al cronicii lui Jebeleanu: *„De la **Hanibal** încoace, cu special accent în recentul volum **Arma secretă**, în acele poeme care continuă firul parabolelor civile. E.J. se arată preocupat să determine chiar linia frontului care desparte – nu de ieri, de azi, – pe fidelii poeziei de inamicii ei. El şi-a educat aproape un reflex de a prinde în colimator tacticile agresivităţii şi pe agenţii ei, care încearcă să îngusteze cîmpul poeziei, concomitent cu îngenuncherea poeţilor. Sarcină anevoioasă într-o lume în care coaliţiile puternicilor, tot mai ştiinţific organizate, găsesc mijloacele cele mai perfide de a dezarma şi izola pe temerar, adeseori nu mai mult decît un palid visător"*. Ni se mai spune despre „strategia secretă" a poetului, care duce *„o luptă de hărţuire şi martelare a adversarului prin şarje repetate"* etc. totul, în acelaşi limbaj miliar. Titlul obligă. Memorabile sînt şi alte „întîmplări" şi „personaje" din cronici. Versurile lui Romulus Vulpescu reprezintă *„temerare evoluţii la trapez"*, în vreme ce Theodor Pică e *„pus pe turniruri de virtuozitate"*. Pentru Marcel Gafton, *„poezia aduce a îndeletnicire de grădinar încrucişînd iscusit soiurile"*. În ***Lotopoeme,*** Nina Cassian ne-ar oferi reţete ciudate din *„distracţie de vrăjitoare"*.

D. Micu este în cartea despre Călinescu *„un fel de Flămînzilă domol, dar eficient ca un malaxor modern"*. Mircea Săndulescu seamănă cu *„un Rastignac al scrisului, perseverent, răbdător şi eficace, rentabilizînd sau ambiţionînd s-o facă, printr-o hărnicie ieşită din comun, o linie romanescă rezervată pînă atunci mai ales artizanilor visători, neinteresaţi în produse de mare format"*. *„Iv. Martinovici înaintează în poezie simetric şi grupat, ca o falangă macedoneană"*. Ş. Cioculescu şi Mircea Zaciu au rămas, în comentarea cărţilor de memorii, singurii amendatori, adică *„ceva în genul acordorilor de piane"*. Formule memorabile găsim pretutindeni, mai ales cînd criticul „se montează" ironic, folosind din plin procedeele sale predilecte, şi anume antifraza, decalcul, parodia, calamburul. De la un punct încolo, numai cu dificultate ştim dacă umorul nu e cumva involuntar şi datorat manierizării acestor procedee. Aşa se întîmplă cu o cronică despre Virgil Mazilescu, de exemplu, deşi în multe altele ne simţim stăpîniţi de aceeaşi incertitudine. În orice caz, Cornel Regman împacă singurul dintre cronicarii de azi, într-un mod profitabil, francheţea judecăţii de valoare cu un umor care-l face adesea să transforme operele în păpuşile unui teatru critic de marionete. Hazul e cîteodată forţat, aş zice nemţesc, ca să nu-i supăr pe ardeleni, iar calamburile trase de păr. Contrafacerea, de care vorbeam, se răzbună, în lipsa spontaneităţii. Autorul ***Noilor explorări*** nu e pur şi simplu un cronicar cu umor (şi gata a sesiza peste tot comicul, grotescul, mascarada), dar un umorist al criticii, rîzînd cu poftă de tot şi de toate, în ciuda faptului de a rămîne un comentator serios şi demn de stimă.

(România literară, nr. 16, 1982)

„De la imperfect la mai puţin ca perfect"

Nu mai e de mult un secret faptul că lui Cornel Regman nu-i place să se îmbete cu apă rece. Părerile lui, care pe destui i-au nemulţumit (sau „năpăstuit"), au meritul incontestabil al francheţii; o francheţe cu atît mai demnă de stimă cu cît nu lipseşte nici din consideraţiile pe care criticul le face despre producţia proprie, privită cu luciditate şi fără complezenţă. Întrebat (într-un interviu republicat în ***De la imperfect la mai puţin ca perfect***, ce fel de „chemare" a stat la baza „destinului" său critic, Cornel Regman răspunde: *„Încă o dată, «destin», «chemare» sînt – mă tem – vorbe prea mari pentru a circumscrie speţa de atracţie pentru carte şi (pentru) comentarea ei, proprie criticului. O vocaţie primordială există, fără îndoială, aceea cărturărească. Eşti întîi cărturar sau studios, şi apoi critic [...]*

Într-o explicație mai degrabă empirică, elementul determinant care face critici din cărturari pare a fi o ingeniozitate aparte, ce se oprește în pragul creației, de a intui și de a-și reprezenta procesul și structura operei contemplate, de a visa la imaginea ei în idealitate și de a dori să stabilească ***ecartul*** *sau* ***ecartamentul,*** *în raport cu această imagine, al operei ce-i stă în față, formulînd constatarea în chip cît mai pregnant".* Această opinie se înscrie pe linia acelora care, de cînd există la noi critică (și, mai exact, din epoca modernă), au mers, cu modestie, contra ideii de a face din critică o formă de artă a cuvîntului, identificînd-o în schimb cu o activitate intelectuală, necesară și personală, dar fără atribute creatoare. Dintre contemporani, Ș. Cioculescu și Alexandru George par cei mai dispuși a o împărtăși. Cealaltă linie, ilustrată în trecut de E. Lovinescu sau de G. Călinescu, și la care m-am raliat eu însumi de la început (într-o formulă tinerească și care a găsit oarecare ecou prin anii '60: *„Critica este creație sau nu este nimic"),* își are astăzi susținătorii ei, cel puțin la fel de competenți ca E. Simion sau Gh. Grigurcu. Se înțelege că nu e vorba să distingem între critici talentați și critici doar ingenioși (ca să reiau cuvîntul lui C. Regman), ci între două feluri de a interpreta critica, ceea ce nu exclude paradoxul ca, printre apărătorii uneia din teze, să se numere oameni înzestrați cu însușirea reclamată de cealaltă. Cornel Regman se vrea pe sine un studios (sau un cărturar) dotat cu o anume ingeniozitate. Dar adaugă: *„În această explicație se găsesc de toate: și preocuparea de a descrie și analiza opera, și aceea de a-i stabili originalitatea și locul într-o ierarhie de valori, și talentul criticului de a-l cointeresa pe cititor în urmărirea demersului său".* Talentului i se rezervă deci ultimul loc: această cenușăreasă a criticii are totuși menirea de a-l seduce pe cititor, treabă care nu mi se pare deloc ușoară, ba mi se pare chiar esențială (căci dacă nu ți-ai cucerit cititorul, pe cine vrei să convingi?). Trecînd repede peste talent, C. Regman își descoperă (sau acceptă din ce au descoperit alții) o trăsătură foarte ardelenească, adică *„scrupulul pedagogic de a nu lăsa mediocritatea să iasă în față",* invocînd tradiția familială și înrudirea de sînge cu *„acerbul critic care a fost Ilarie Chendi".*

Dar, la urma urmelor, ce înseamnă talent în critică? Artă? Bogăție a limbajului? Farmec? Înseamnă, pur și simplu, personalitate, adică „stil". Recunoști criticul talentat din zece, în clipa în care îi descoperi stilul și i-l poți defini. Cînd nu vezi nimic de felul acesta și strădania de a găsi formula potrivită se desfășoară în gol, atunci nu mai încape îndoială că te afli în fața unui eventual studios – iubitor de literatură și eminent cărturar – care însă nu e critic. Fiindcă, în definitiv,

critică presupune expresia judecății, singura în stare să comunice altora impresiile noastre de lectură. De aceea nu sînt de acord că e de ajuns ingeniozitatea, care e o tehnică bine însușită, cu excepția cazului în care numărăm dintre critici pe toți autorii de articole sau de studii, destule dintre ele utile, merituoase sub raport istorico-literar, „contribuții", cum li se mai zice, fără de care cercetarea literaturii ar sta pe loc: acești autori, al căror rol cultural n-are rost să-l negăm, nu sînt totuși critici: iar cei mai lucizi dintre ei nici nu pretind acest lucru. Critica criticii se bifurcă din acest motiv, într-un fel semnificativ: ea poate comenta totdeauna ideile, revelațiile, documentele scoase la iveală într-un text; dar numai uneori poate aprecia stilul autorului. Să precizez și că nu e absolut deloc obligatoriu ca existența stilului, a talentului să atragă automat acordul în privința ideilor. „Cum" și „ce" nu se acoperă perfect decît în cazuri rare. Revenind la C. Regman: i-am subliniat originalitatea stilistică scriind, acum cinci ani și jumătate, despre *Noi explorări critice*, și am să încerc s-o fac din nou, ceva mai la vale; n-am fost și nici nu sînt de acord cu o mulțime din judecățile și observațiile lui. Dar n-are a face! În conținutul ei, critica este în primul rînd discutarea liberă a unor puncte de vedere diferite, așa cum, în forma ei, este o expresie personală, inconfundabilă.

N-am de gînd să alcătuiesc lista completă a chestiunilor de conținut în care nu mă întîlnesc cu C. Regman. Voi rămîne la două, oarecum frapante. Toate obiecțiile criticului la romanele lui Paul Georgescu se află cuprinse în germene în următoarea „cerință": *„Unde parodicul și moftul nu mai pot acoperi și justifica toate inițiativele autorului este în nepăsarea masivă arătată unei prea firești cerințe a romanului, a celui politic nu mai puțin, aceea ca generalizările de orice tip să nu pornească dinspre autor spre personajele sale, de parcă acestea ar fi fost anume închiriate în acest scop, ci să fie fructul, chiar imperfect, al propriilor lor osteneli de a ajunge la clarificări"*. Dar e oare valabilă cerința cu pricina pentru toate tipurile de roman? Ea se potrivește celui realist, psihologic sau nu, însă nu și acelui roman modern cu teză care procedează deliberat pe dos. Avem, cred, aici un caz de generalizare abuzivă, de dogmatism critic. Originea n-o găsim doar în inadecvarea viziunii critice cu formula literară, ci în încercarea de a asigura victoria celei dintîi, în condiții neregulamentare. Al doilea exemplu, înrudit, se află în cronica despre Ana Blandiana. Opinia criticului este că „principiul de unitate" al poeziei acesteia este „lirismul eului", *„despletirea elegiacă, fără de care poezia nu se poate constitui"* și care *„o ferește (pe poetă) de așa-zisa* ***lirică obiectivă****, domeniu în care produc artizanii versului și poeții lipsiți de frison"*. De două ori

discutabilă această opinie. Întîi, fiindcă lirica obiectivă conține suficiente capodopere (în trecut, e drept, mai multe decît în prezent) ca să nu fie făcută cadou veleitarilor; intră în ea baladele lui Coșbuc și ***Luceafărul*** lui Eminescu, precum și zeci de alte capodopere. În al doilea rînd, lirismul eului, confesiunea, „sinceritatea", mărturisirea etc. au fost puse de critic în sarcina poeziei Anei Blandiana, dar pentru a-i putea retrage apoi (și mai eficient) certificatul de valoare: *„În schimb, principiul locomotor al acestei poezii e mai rar o necesitate lăuntrică ce se cere cheltuită fără rest, versurile se consumă de regulă cu explicitarea impulsului, nefiind însuși impulsul"*. Se vede cu ochiul liber că cele două „principii" nu merg împreună. Din chiar versurile citate ca foarte frumoase de C. Regman deducem că poezia Blandianei este mai rar expresia unor stări și mai des expresia unei conștiințe etice, că, deci, valoarea și farmecul ei constau, nu în ultimul rînd, într-o notă de obiectivitate, într-un grăunte de parabolă, care implică o morală și o explicație, într-o ocolire a intimității propriu-zise (care, cînd apare, e utilizată ca termen de comparație, ca model, și nu pentru caracterul ei de „document" sufletesc), într-o „depersonalizare" asemănătoare cu aceea din tablete (ce se cuvin citite, dacă tot le-am pomenit, în raport cu poezia și nu cu filosofia, cum a încercat de curînd un critic ieșean).

Despărțindu-mă de C. Regman în cîteva, destule, probleme de amănunt sau mai generale, îl citesc totdeauna cu plăcere pentru două însușiri: una, pe care am atins-o deja în treacăt, este tonul neconcesiv al judecăților; a doua este „stilul". Am, cu alte cuvinte, încredere în el, știu că nu umblă cu „aranjamente", că e un om independent; și, totodată, sînt sensibil la modul lui de expresie, pe care i-l recunosc imediat. C. Regman însuși e de părere că cel puțin una din cărțile lui ***(Cică niște cronicari...)*** n-ar fi existat fără spațiul larg acordat cîndva de revista „Tomis" cronicarului și fără îngăduința arătată modului absolut neceremonios în care acesta scria despre autorii în vogă pe la sfîrșitul anilor '60. E probabil adevărat. (Criticul merge însă cam... departe cînd socotește că nealinierea în materie de opinie critică ar fi fost *„direct proporțională cu numărul de kilometri ce despărțeau publicația respectivă de București"*, bazîndu-se și pe faptul că „Vatra" bunăoară era, în acea vreme, la fel de independentă, spre deosebire de „Argeș", care nu era decît *„o anexă a echipei de critici de la **România literară**"*, și asta în virtutea diferenței de cîteva sute de kilometri care separă Tg. Mureșul și respectiv Piteștiul de București!). Cronicile lui C. Regman se caracterizează printr-o ardelenească pedanterie, care le face să fie cu siguranță cele mai minuțioase din presa ultimelor

decenii, prin nemenajarea autorilor comentați, pe a căror cotă la restul criticii cronicarul nu dă doi bani, și printr-un umor lingvistic rezultat din cel mai neașteptat amestec de elocință și de căzneală. Rar un critic care să aibă, înscris, atîta sămînță de vorbă, și care, în același timp, să fie mai puțin spontan și mai nevoit să-și înfrîngă lipsa de ușurință, de fluență a expresiei! Aș spune că C. Regman are un umor laborios. E de ajuns să-i cercetăm limbajul care, în secțiune verticală, arată ca un conglomerat în ochii geologilor: format din straturi și aluviuni succesive, extrem de diferite, dar cu nădejde presărate. În acest amalgam, găsim elemente de stil familiar la un loc cu altele din cel mai tehnic limbaj de specialitate, exprimarea populară coabitînd cu aceea sofisticată, jocul de cuvinte cu împrumutul masiv din limba autorului comentat, totul în fraze foarte lungi, în care aspectul de oralitate volubilă e necontenit supus exigențelor sintactice ale limbii scrise, pînă la decantarea unei veritabile comedii a limbajului critic. Spațiul nu-mi îngăduie să dau și exemple pe care cititorul le poate afla cu ușurință în carte, mai cu seamă în cronici (remarcabile, în toate privințele), cum ar fi cele despre Fănuș Neagu, Mircea Nedelciu, Ion Gheorghe, Mircea Dinescu și Ștefan Aug. Doinaș.

(România literară, nr. 35, 1987)

„Nu numai despre critici"

Nu țin neapărat să încep cu o glumă pe seama titlului cărții lui Cornel Regman (deși ar fi în spiritul său), sugerat de un titlu al lui Ștefan Cazimir, dar trebuie totuși să spun că, deși vorbește în studiile și cronicile sale ***Nu numai despre critici*** *(Cartea Românească)*, autorul este, în paginile cele mai bune, un critic al criticilor. Cu el, criticii români contemporani și-au găsit, așa-zicînd, nașul. Este, din pricina aceasta, cel mai neiubit dintre ei. Oricît ne-ar displăcea Regman, nu-l putem însă bănui că e incorect sau că umblă cu măsuri diferite. Nu prea are prieteni (deși are antipatii), purtîndu-se cu toată lumea la fel. E preferabil să nu încapi pe mîna lui cu vreo carte... discutabilă, fiindcă e în stare s-o discute în detaliu, fără cruțare, răsucind cuiul în rană de cîte ori se ivește ocazia. Și chiar fără să-i dai totdeauna dreptate (mai ales împricinat fiind), nu poți să nu recunoști că sadismul are rostul lui în critică, dovedindu-se sursă de savoare, în orice caz, dacă nu neapărat și automat una de adevăr. ***Nu numai despre critici*** conține un capitol despre critici (mai exact o parte dintr-un capitol) care este de departe cel mai palpitant din carte. În plus, toate studiile de istorie literară puse sub titlul ***Reconstituiri*** încep cu o

minuțioasă critică a criticii și aceasta este de obicei cel puțin la fel de substanțială ca și restul.

Dar să nu părăsim recenziile la cărți de critică. Meticuloasă și „grea" este de exemplu aceea despre compendiul de ***Istoria literaturii române*** al lui Al. Piru. Nu e cruțat nici un nod în papură (între care o lungă discuție referitoare la felurile compendiilor). Sînt și numeroase observații juste, exprimate de regulă memorabil: *„Punga cu elogii, bine strînsă la gură în cazul altor scriitori, se preface într-un veritabil corn al abundenței înaintea proteguiților, aproape toți prea mari pentru astfel de favoruri"* (p. 144). Acesta e chiar stilul caracteristic: o maliție, dacă pot spune așa, elocventă, o limbuție caustică familiară, o plăcere a șuetei fără interlocutor. La Alexandru George (foarte favorabil privit) se remarcă maliția care ar fi *„regimul care convine cel mai bine acestei naturi care, în situații cînd ironia nu funcționează, este nu rareori pîndită de pedanterie"* (p. 149). Am notat și altădată amestecul voit de neologisme și de neaoșisme. Unele cuvinte sînt inventate de critic (ni se dă la subsol etimonul). Meritul acestor cronici este de a nu se limita să întîmpine cărțile: ele sînt copioase ca niște festinuri (din cînd în cînd și puțintel indigeste). De la acelea ale lui Ș. Cioculescu din R.F.R. sau de la „mențiunile" postbelice ale lui Perpessicius, nici un critic nu mai practică genul acesta amplu de recenzie. Aerul timpului îl fac emulii lui Pompiliu Constantinescu sau Călinescu, recenzenți mai expeditivi. Cornel Regman pare a dezaproba concizia și teoretic (nu doar temperamental). Într-un context oarecum diferit, el ia peste picior pe Gh. Grigurcu (pe care, ce e drept, îl prețuiește) pentru a fi crezut că rezolvă „cazul" Nichita Stănescu în cîteva pagini: *„E vorba* – scrie Regman – *de binecunoscuta campanie antistănesciană a criticului, materializată în* ***Poeți români de azi*** *într-un soi de scurt comunicat pe paragrafe (4 pagini), forma cea mai puțin contată a spiritului sintetic, rudă apropiată a bățoșeniei"* (p. 162). Și, ca un complement (dar nu și ca un compliment), observă același defect într-un articol despre Mircea Ivănescu: *„Curios e că Gh. Grigurcu a simțit, într-un caz nevoia să dea – tot sub forma comunicatului abreviat (cele 4 pagini!) – teza, de astă dată, paradisiacă, pe paragrafe care se închid ca niște paftale, a pricinilor de prețuire arătată altui poet"* (p. 163). Plin de haz este începutul unei cronici la cartea lui Al. Cistelecan: *„Tînărul critic orădean vrea cu tot dinadinsul să ne facă să credem în existența unei adevărate seminții a livreștilor ce ar popula întinsurile poeziei noastre contemporane"* (p. 174). Alex. Ștefănescu e acuzat de înclinații... suicidare, fiindcă se lasă tentat de populism. Dar printre exemplele culese se numără

destule care ar fi trebuit să-i placă lui Regman însuşi, fiind ele chiar în spiritul său. Deşi le trece pe unele cu următoarele printre cele „ascuţite", e îndoielnic că le şi apreciază, socotindu-le produse ale unui *„folclor de tribună"*. E însă maximum de indulgenţă pe care Alex. Ştefănescu îl poate spera de la criticul criticilor. Formulele cu pricina ar fi: *„poemele (lui Ion Gheorghe) par mormane de cuvinte împinse cu buldozerul"*; Marin Sorescu a folosit în romanul său *„principiul deşirării ciorapului"*; *„proza lui Sin este trainică şi sobră ca o haină soldăţească"* etc. (p. 184). Trebuie să recunosc, din consecvenţă, că aceste formulări à la Regman mi se par reuşite.

Mult mai puţin personale, fără pecete, sînt restul cronicilor, acelea scurte, de două-trei file. Dacă le-am întîlni, nesemnate, undeva, nu am ghici pe autor.

În schimb, ***Reconstituirile*** sînt remarcabile. Toată partea de critică a criticii din *Alecsandri, prozatorul* este nu numai instructivă, dar admirabil scenarizată. Puţini ştiu ca Regman să facă atractivă sau chiar dramatică istoria aceasta a opiniilor. Ideea proprie despre proza poetului poate să pară, la capătul acestei introduceri, destul de banală. Ea constă în aceea că *„voiajul, deplasarea, peripeţia, deci mişcarea sînt prezente ca procedee curente, ca figuri, în naraţiunile lui Alecsandri, chiar atunci cînd în ele nu e vorba de nici o călătorie"* (p. 17). E ceva din modul lui E. Simion de a vedea poezia matinalilor noştri poeţi din secolul XIX. Cît priveşte „notaţia pitorească" (p. 21), ea nu este bunul lui Alecsandri. Proza românească în întregul ei o cultivă. Din nou, traversarea criticii, de la Bogdan Duică la M. Zamfir, este extraordinar de interesantă în ***Russo şi întemeierea eseului.*** În acord cu Zamfir, Regman analizează comprehensiv ***Cîntarea României,*** aproape unanim disprețuitul poem în proză. Legătura cu „fiziologiile" la modă *(„măritiş al observaţiei morale cu umorul"*, p. 45) e, de asemenea, bine stabilită. Nu ştiu însă dacă în ce priveşte umorul din alianţa cu pricina, putem accepta că el este un *„stil al generaţiei"*. E adevărat că umor au toţi romanticii moldoveni, dar cred că nu la toţi el poate fi definit ca un *„tip specific de reacţie, şagă moldovenească spontană, grefată pe flegmatismul de esenţă intelectuală, un fel de teribilism bonjurist"* (p. 46). E o mare deosebire, la acest capitol, între Negruzzi şi Russo, între Kogălniceanu şi Alecsandri. Ca şi Ibrăileanu, Regman e de părere că franceza e singura limbă pe care Russo o „vorbea bine" în epoca redactării *Sovejei.* Mi se pare că vorbea cel puţin la fel de bine şi româna, faptul de a nu scrie în româneşte avînd altă explicaţie, ce trebuie corelată cu scrierea în franceză a corespondenţei private de către toţi paşoptiştii şi

postpaşoptiştii. În fine, Negruzzi îi premerge lui Russo în materie de eseu, care, apoi, nu este la data respectivă o specie a criticii, aşa cum este astăzi, ci una a prozei. În schimb, forma suitei pe care Regman o propune în textele majore ale lui Russo este o intuiţie profundă şi mai nimerită decît aceea a „orchestraţiei, în care temele revin" pentru care pleda Caracostea pe vremuri (e de mirare că Regman o reţine şi pe aceasta, fără a releva incompatibilitatea).

Să trecem pragul secolului nostru. Original şi temeinic mi s-a părut studiu despre emulaţia stîrnită de Şt. O. Iosif, căruia Goga sau Beniuc îi sînt debitori nerecunoscuţi ca atare. Extrem de ambiţioasă este întreprinderea din studiul despre ***Răscoala*** (roman socotit superior lui ***Ion),*** unde ideea este că există un stil, o scriitură funcţională în romanele lui Rebreanu, ce nu pot fi reduse la „stilul cenuşiu". Aproape totul este remarcabil aici. Îl descoperim pe Regman stăpînind perfect examenul stilistic. Despre critica lui Pompiliu Constantinescu, Regman a scris de mult şi cu înţelegere, în pofida diferenţelor de manieră dintre cei doi critici. Acum Regman reia şi transformă amplu studiul anterior, dîndu-ne un complet portret istoric al celui mai apreciat cronicar interbelic.

Nu numai despre critici se încheie cu cîteva interviuri (între ele un autointerviu). Spicuiesc dintr-unul reţeta oferită de Regman criticilor ce vor să fie consideraţi incomozi: e destul ca ei să nu se alinieze. Aşadar, independenţa de opinie face pe critici incomozi. Aviz celor ispitiţi să se afilieze!

(România literară, nr. 18, 1990)

ION NEGOIȚESCU

„Opera lui Eminescu"

„Fața lui Eminescu e dublă: privește o dată spre noaptea comună a vegherii, a naturii și umanității, iar altă dată spre noaptea fără început a visului, a vîrstelor eterne și a geniilor romantice. În timpul vieții sale și apoi decenii de-a rîndul nu s-a cunoscut decît prima lui față; probabil că nici el n-a cutezat s-o destăinuie pe cealaltă. O teamă ciudată s-a înfipt în conștiința lui, încît tezaurul marilor vise a zăcut mereu ascuns în caietele depozitului de manuscrise; poetul fugea de umbrele acestor vise. Erinii ale metaforei, spre țărmul mai fără primejdii al naturii. În planetariul romantismului, singularitatea lui Eminescu prinde figură din această față cu două profiluri: unul neptunic, născut din spuma amară și din ape tînjind spre orizonturile lumii, celălalt plutonic, învăpăiat de focul originar".

Cel dintîi este opera lui Titu Maiorescu: autorul ediției din 1883 și al articolului ***Eminescu și poeziile lui*** este acela care a creat pe Eminescu, poetul ***Luceafărului*** și al ***Scrisorilor,*** al ***Odei în metru antic*** și ***Glossei,*** poetul național, poetul filozof ce s-a impus conștiinței românești. Afirmația nu e paradoxală și Ion Negoițescu o dovedește. Eu însumi am susținut mai demult că mulți înțeleg pe Maiorescu greșit ca pe un vulgarizator de cultură și analizîndu-i criticele le constată pline de generalități și de idei învechite: cînd Maiorescu ar trebui privit ca un întemeietor de cultură. El reprezintă criticul ideal și condiția lui privilegiată criticii moderni au pierdut-o, păstrînd numai nostalgia ei: Maiorescu nu scrie despre o literatură existentă, scriind, el își creează literatura despre care scrie. Dar mai întîi o distruge: împingînd în neant ceea ce se făcea de o sută de ani spre a lăsa gol locul marii creații. Pe urmă, scriind despre literatura română nenăscută, el o naște. Eminescu din ***Eminescu și poeziile lui*** și din ediție nu e un Eminescu real, ci unul căruia abia actul creator al lui Maiorescu îi dă putere de realitate.

Cartea lui Ion Negoițescu are între altele meritul de a recunoaște acest rol al lui Maiorescu: prestigiul poetului creat de el a fost și rămîne imens, greu nu numai de învins, dar chiar și de știrbit. Trebuie, așadar, polemizat cu Maiorescu. Dar cum să te atingi de imaginea sacră în care o jumătate de secol am crezut cu toții? Descoperirea postumelor, marea deshumare întreprinsă de Perpessicius, în sfîrșit, cele cinci volume asupra *Operei* scrise de G. Călinescu au modificat întrucîtva această imagine. Ion Negoițescu se pune cu modestie sub semnul „lucrării" lui Călinescu. Adevărul ne obligă însă să contestăm

că G. Călinescu însuşi a fost izbit de tăria portretului propus de Maiorescu şi nu s-a răzvrătit de la început contra lui. Biografia din 1932 descoperă chipul uman al aceluia ca în ***Eminescu şi poeziile lui***, ne fusese arătat doar cu chipul lui de zeu. Pînă la un punct, ***Viaţa lui Eminescu*** modifică pe Eminescu în acelaşi fel în care publicarea ***Însemnărilor zilnice*** modificase pe Maiorescu însuşi. Eminescu cel adînc nu se află cu toate acestea aici, bănuit de G. Călinescu, dar părăsit, a doua oară, în solitudinea în care îl scufundase, în 1872, în 1893, în 1889, celălalt Eminescu, întîiul în ordine cronologică. Abia din şantierul ***Operei*** se înalţă treptat un Eminescu tulburător şi miraculos, care nu mai seamănă cu el însuşi. Chipul lui va fi definitivat de G. Călinescu după aproape treizeci de ani: *„M. Eminescu e un mare poet al materiei cosmice în veşnică mişcare şi un cîntăreţ frenetic al germinaţiei..."*. E un poet al giganticului, unit cu spectralul şi cu paradisiacul. În viziunea lui, universul biruie moartea prin cantitate, codrul fiind un simbol al eternităţii, florile crescînd ca arborii şi producînd miresme ucigătoare; oceanul, haosul sînt elementele predilecte. Acest Eminescu e jubilant şi exultant, plin de o vitalitate fără măsură. În fond, crede G. Călinescu, melancolia eminesciană e boala conştiinţei, nu a fiinţei lăuntrice, care e sănătoasă, e ca răşina bradului cu trunchi viguros şi tînăr.

De unde, atunci, rezerva multora faţă de noul Eminescu pe care-l gîndeşte, în cartea lui, Ion Negoiţescu, pentru că el este, în orice caz, mai puţin paradoxal decît acesta? Optimismului, vitalităţii, li se opune o tristeţe profundă, exultării, un plîns fundamental ce sălăşluieşte în miezul fiinţei. Pentru Ion Negoiţescu, *„fenomenul originar"* eminescian este *„plînsul demiurgic în sine"* care străbate haosul somnului şi moartea scufundată în sine şi visîndu-se pe ea însăşi, pe ea *„care este mai generală şi decît haosul şi decît Demiurgos – şi tot aşa ca antica Ananké dă lumii întregi amarul ton al plîngerii"*. Explicaţia trebuie căutată aiurea, în desfacerea operei eminesciene în două tărîmuri nu numai profind diferite, dar necomunicante şi ostile. Postumele (cînd au devenit cunoscute) nu s-au adăugat pur şi simplu antumelor ca o „valoare suplimentară", afirmă criticul, ci s-au constituit ca „o operă de sine stătătoare": *„căci nu vechea perspectivă Eminescu s-a lărgit, ci, alături de ea, a apărut una cu totul originală, ca şi a unui alt poet..."*.

Iată creată premisa cărţii lui Ion Negoiţescu: *„Ne putem deci propune tratarea celor două aspecte ca **autonomii depline** şi care **nu-şi comunică**, provocate de ruptura structurii poetice a lui Eminescu..."* (sublinierile îmi aparţin). Pe cît înţeleg, tocmai procesul

acesta de ruptură tragică nu ne este dezvăluit. *„De ce și-a părăsit Eminescu proiectele, lăsîndu-le într-o zonă în felul său prepoetică? (...) I-a fost teamă (...) de propriile lui straturi din adînc, de humele fantastice din care imaginația năpădea cotropind gîndirea?"*, se întreabă criticul. Întrebările rămîn fără răspuns. În definitiv Eminescu înfățișează prima dramă a creatorului din literatura română. O despărțire între conștiință și poezie vom mai întîlni la Macedonski. Deosebirea este, deși în amîndouă cazurile conștiința triumfă asupra poeziei, că Macedonski devine poet tocmai în măsura (și atunci cînd) conștiința iese biruitoare, în vreme ce Eminescu este poet, un neasemuit poet, cînd conștiința iese înfrîntă. Amîndoi merg împotriva naturii lor: unul, îndiguind-o, va găsi abia atunci accesul la lirism, altul abia atunci îl va pierde. Deliricizarea este la Eminescu fuga de sine însuși, de puterile nepătrunse care freamătă în el, fuga de nebunia finală. *„Presimțind oare catastrofa finală a încercat el – zice I. Negoițescu – să se salveze într-o creație domolită, de aritmii care se revărsau în unda unei naturi mai calme?"*. Ca să fiu cu desăvîrșire drept, trebuie să spun că a răspunde la aceste întrebări înseamnă a scrie o carte. Nerăspunzînd, I. Negoițescu își asumă un singur risc important: acela de a nu putea ști dacă Eminescu pe care ni-l arată este real sau numai virtual, dacă, cu alte cuvinte, tragedia necunoașterii de sine a făcut definitiv, iremediabil, din Eminescu poetul pe care-l știm de multă vreme, celălalt, revelat acum, rămînînd o pură posibilitate nerealizată, o fantomă care nu ne dă pace, sau dacă este, el însuși, acesta din urmă, real, adevărat, în stare să suporte lumina zilei fără să se destrame. Îmi mărturisesc incertitudinea: poate exista unul fără altul. Eminescu plutonic fără acela neptunic, așa cum a existat, o jumătate de secol, cel de al doilea fără cel dintîi?

Duh sau realitate, noul Eminescu este însă așa de tulburător, un poet așa de adînc și de mare, încît nu știu care altul, de oriunde și de totdeauna, i-ar putea sta împotrivă. *„Răsturnînd filozofia și împreună cu ea orizontul neptunic pe care îl reflectă, pătrunzînd în celălalt tărîm al poeziei lui Eminescu..."*, vom afla aici un poet foarte îndepărtat de atracția *„formelor legate ale naturii, în care omul și conștiința sa morală și-au aflat clima de bucurii și dureri"*, la fel de îndepărtat de *„micul romantism german propriu-zis liric, al lui Eichendorff, Heine, Lenau, pînă la Mörike"*, de filosofia poetizată sau de sarcasmul discursiv al scrisorilor, de sentimentalismul „romanțelor", de toate acele imagini învățate pe de rost încă din școală și atît de desăvîrșite, încît au devenit opace. Impresia dominantă a Plutoniei eminesciene este de *„iradiație cvasidemonică a spiritului ce creează, departe de natura comună,*

una enigmatică, profundă: dorul imensităților elementare, vîrsta de aur, inconștientul beat de voluptate al somnului, umbra tragică peste un țărm de palori, decorul halucinant mirific, magia și mitul...".

Descrierea acestei lumi a esențelor, a Mumelor primordiale, adîncită în sine ca în embrionul nedesfăcut al ***Începutului universal*** – e, neîndoielnic, capitolul cel mai fascinant al cărții lui I. Negoițescu. Să-l urmărim. *«Poarta pe unde se intră în această geografie subiacentă* – spune criticul – *este somnul: activitate elementară a sufletului romanticilor, în care capul și spiritul trăiesc încă în crepusculul unităților lor prime, natura nespiritualizîndu-se și spiritul nedobîndind organicitatea dintîi a cosmosului (...) O tristețe primordială stăpînește împărăția somnului, plînsul universului genuin; cosmosul scufundat în sine, ca în propriul său embrion imens și în care zac potențele pure, sufletele, care nu se vor naște niciodată (...) Ca o idee poetică, plînsul intern al cosmosului poate fi socotit un fel de fenomen originar al poeziei lui Eminescu, germenul proiecțiilor de mai tîrziu. Melancoliei eminesciene a tărîmului neptunic îi corespunde această plîngere din intermundii (...): «De plînge Demiurgos doar el aude plînsul-și»". „În somnul, care e haos și fecunditate, în care poezia devine o adevărată activitate htonică, cerul își deschide noaptea sa de viziuni".* Aici răsună toată muzica lumii, îngerii-demoni și stelele curgînd pe traiectoriile lor nesfîrșite, într-o atmosferă de magie și de inocență. Sîntem în plin mit, populat de genii care beau „vinu-uitării", și pe care Demiurgos i-a împărtășit cu gîndirea lui vizionară. Îngerul Morții se îndrăgostește de aceste genii, de aceste „firi mărețe", care însă pier dacă-i ascultă cîntarea fatală. *„Într-un fel, Eminescu a ascultat cîntarea – și în alt fel, a fugit de ea. Ascultînd-o în taină, mitosul morții și-a vărsat veninul în substraturile poeziei lui, în viziunile plutonice. Iar cealaltă zonă, neptunică, nu este decît evadarea, fuga de acest mitos și o dată cu el „sfărîmarea geniului". Vina, oricît de ascunsă, s-a răzbunat și poetul a trăit să-și vadă lira sfărîmată și a murit curînd, cu taina atît de bine păstrată, că ani și ani au trecut înainte ca ea să se dezvăluie lumii".* Trei figuri simbolice se desfac din apele mitului eminescian: Poetul, Călugărul și Monarhul. *„De fapt, ei alcătuiesc unul și același suflet",* ne previne autorul și *„unindu-se, ei ar întruchipa o figură mitică mai complexă și care, probabil, își ascunde virtualitățile în embrionul haosului originar, în (...) acel Demiurgos solitar și înecat de plîns".* Poetul e Orfeu, *„Călugărul e imaginea contemplativității amare".* Monarhul e *„androginul misterios (...), înger-demon, iradiind magica sa tristețe sau puritatea sa astrală".*

(Contemporanul, nr. 49, 196[illegible],

„Engrame"

În *Engrame* găsim pe lîngă cîteva eseuri ample, precum cele despre M. Blecher, Șt. Aug. Doinaș, Nina Cassian, Nichita Stănescu etc., multe „însemnări critice", la fel ca și în volumul cu acest nume din 1970. Ca să fim mai aproape de etimologia titlului recent, păstrîndu-i și ambiguitatea, le-am putea numi pe aceste din urmă „înscrieri": urme lăsate în conștiința criticului de evenimentele literare. I. Negoițescu a ținut la „Argeș" între 1970 și 1972 un jurnal al revistelor și a risipit ici-colo, pe parcursul a cîțiva ani, numeroase comentarii laconice despre autori, cărți și probleme literare; a intrat în polemici; a răspuns la anchete și a acordat interviuri. Acestea sînt *Engramele* propriu-zise: instructive pentru prezența criticului în actualitatea literară imediată, indicînd totodată un larg orizont cultural, lecturi la zi din scriitori clasici și străini. Sînt plăcute, fără crispare, scrise probabil la prima mînă. Nu-i vorba de a împărtăși părerea criticului în toate cazurile, desigur, dar uneori această părere reprezintă o atitudine semnificativă, mai ales cînd I. Negoițescu reafirmă dreptul spiritului critic (ce intră obligatoriu în plămada culturii) împotriva „rătăcirilor" unor tineri scriitori cunoscuți și talentați. Criticul fiind un martor activ în viața literară, un creator de opinie, prezența lui continuă e un lucru necesar.

În *Probleme ale criticii actuale* și în *Răspuns la o anchetă literară* se schițează și un program mai general. Reținem mai întîi ideea că scopul criticii e totdeauna multiplu: ea facilitează contactul publicului cu operele, ierarhizează valorile, descoperă în operele vechi sensuri și preocupări contemporane, stabilește și menține, în sfîrșit, un contact, ca de la critic la critic, cu înșiși creatorii. În al doilea rînd, I. Negoițescu se dovedește atent la schimbările survenite în realitatea socială care nu pot rămîne (și nu au rămas) fără ecou în literatură, recomandînd o înnoire a metodologiei critice: *„Poezia, proza și teatrul care înfloresc, mai vehement sau mai timid acum, pe meleagurile noastre, ne prezintă, sporind, aspecte estetice deosebite față de cele ale beletristicii de dinainte de război. Așa și trebuie să fie, pentru că lumea se află într-o continuă schimbare. De unde nevoia imperioasă a unei metodologii diferențiate, pe măsura datelor noi din cîmpul literaturii. În acest sens, critica noastră actuală este cam otova, cam leneșă, mulțumindu-se a considera noile aspecte estetice cu mijloace de cercetare învechite"*. În continuare se face o distincție interesantă între critica tradițională și cea modernă, accentuîndu-se caracterul problematizant, teoretic, al ultimei: *„Se scriu mult prea rar studii*

analitice, de strictă aplicație la problemele ce se dezvoltă natural din însăși materia tratată... Toate operele literare de oarecare importanță foiesc de astfel de probleme virtuale din sfera general-estetică. A le desprinde, a le izola, a le da un caracter de generalitate sau chiar a le păstra ca specificitate creatoare într-o operă singulară luată ca atare, iată datoria ce incumbă neapărat criticii moderne. În critica mai veche, virtuozitatea supremă consta în stilul, în formulările ei sugestive și revelatoare. În critica nouă, virtuozitatea ține de finețea disociațiilor estetice în structura operei, structură complicată și misterioasă, care conjugă esteticul cu o serie întreagă de alte valori, de alte date material-spirituale... Ochiul criticului modern trebuie să fie asemenea ochiului compus al insectelor".

Am citat pe larg aceste păreri nu numai fiindcă I. Negoițescu a fost și este destul de zgîrcit în teoretizările asupra criticii, dar și fiindcă mi se pare că a constatat o evoluție a însești criticii sale (de care, iată, criticul este conștient) din ***Scriitori moderni*** la acelea de astăzi. Nu mă refer la valoarea în sine a studiilor. În ***Scriitori moderni*** erau lucruri admirabile. Mă refer la – nu de asta e vorba? – metoda criticului, prin care, mă grăbesc să adaug, înțeleg, ca și I. Negoițescu, atît o sumă de procedee practice în investigarea literaturii, cît și o concepție despre literatură. Procedee „inocente" nu există. Ele reflectă, se știe, un punct de vedere general, fie că sîntem, fie că nu sîntem conștienți de ele. Noțiunea de estetic pe care am încercat s-o reconstitui cînd am recenzat ***Scriitori moderni*** (deoarece nu apărea formulată direct) se baza pe o distingere a domeniului estetic de acele moral și psihologic-existențial. Și, în orice caz, teoreticul era ca și absent, criticul acordînd atenție textului în „sonurile" lui intime, încredințîndu-se acestora, de fiecare dată cînd pătrundea în labirintul operei, ca un fir al Ariadnei.

Cred că nu greșesc văzînd în ***Engrame*** o preocupare de teoretic mai vie, recunoscută de autorul însuși în două rînduri, între care și în pasajul pe care l-am reprodus. Schimbarea se observă începînd cu stilul criticii lui. Frumoasele analize din ***Scriitori moderni*** țineau, stilistic, de o critică de text care consta în refacerea din interior a structurilor expresive, de traducere a imaginii poetice printr-o altă imagine. „Sonurile" poeziei lui Bacovia, de exemplu, erau redactate într-un limbaj critic îmbibat de limbajul poeziei însești, ca un burete de apă în care a fost scufundat: *„Ritmurile lui Bacovia se complică obscurizîndu-și prin elipsa ovară a imaginilor, muzica lăuntrică a ideilor se contractă pînă la desfigurare, de unde apoi începe o altă muzică, retortă indescifrabilă și sublimă"*. Ecoul în critica mai tînără al acestui mod de a analiza (poezia, în special), care nu e nici

lovinescian, nici călinescian, deși îndatorat amîndurora, a fost considerabil, el ducînd la înlăturarea unui mai vechi stil, inadecvat. Muzicalizarea criticii, pînă la punctul în care absoarbe în sine poezia, părînd totodată a se lăsa absorbită de ea, este o manieră pe care a impus-o la noi, prin talentul său remarcabil, I. Negoițescu. Ceea ce ne izbește în analizele recente e înainte de toate un ton diferit: patosului verbal descriptiv, ardenței (schilleriene, ar zice criticul însuși) i-a luat locul o abordare mult mai pozitivă a literaturii, mergînd pînă la didactic și expozitiv; recrearea lirică a universului poetic, tineresc entuziastă de sonoritățile lui melodioase, s-a prefăcut într-o constatare rece-prozaică a valorilor lui, ce nu exclude inventarul și statistica lingvistică.

Influențat el însuși de tehnici mai noi, I. Negoițescu mi se pare astăzi incomparabil mai puțin poetizant în critică decît altădată. Sigur, priza la text, potrivirea pasului critic după acela al operei, au rămas; dar s-a produs o distanțare care descarcă analiza de vechiul patos. Stilul, continuînd a avea o mare capacitate de sesizare a ființei concrete a literaturii și aproape aceeași bogăție expresivă (dovadă abundența adjectivelor, care se înlănțuie și se sudează în construcții foarte personale: *„pentru ca fericirea să apară astfel ca într-adevăr transcendent împlinită pozitivitate a ființei umane"*, pletoric-șerpuitoare, denotînd frecventarea criticii și filosofiei germane și nu numai franceze, ca la majoritatea criticilor români), începe să unească această preocupare de adecvare cu o alta, opusă, efect al distanțării. Descrierea (care este și acum principalul procedeu), la fel de minuțioasă, devine mai realistă și mai enumerativă, dezvoltînd intuiția prin exemple (cîteodată excesive) în loc să se propage muzical ca înainte. Dincolo însă de acest ton nou, descoperim imediat și prezența teoreticului, a ideii. Observațiile criticului se mișcă, mai liber, în cercul exterior al observațiilor istoricului literar. Formulele „banale" ale acestuia, de situare, apar tot mai frecvent (de exemplu în monografia ***E. Lovinescu).*** Iar nivelul strict estetic al analizei consună, la fel de frecvent, cu acela moral, istoric, psihologic. *(„Fără a exclude esteticul, menționîndu-l în subtext, astfel de cercetări critice au devenit posibile și necesare prin însăși dezvoltarea orizonturilor în micro și macrocosmos ale științelor contemporane"*, remarcă I. Negoițescu). Desigur, nici înainte, critica lui nu se sprijinea exclusiv pe text și nu ținea exclusiv să-i sugereze expresivitatea în sine, dar abia pozitivarea limbajului, preocuparea de preciziunea terminologică, aduc un spor necesar de reflexivitate, de idei generale. Aș spune chiar că tipul de formație al lui I. Negoițescu se valorifică abia acum din plin,

introducînd în analiză şi un unghi exterior şi o metodă mai ordonată de expunere. Dacă ***Scriitori moderni*** şi ***Poezia lui Eminescu*** ţin de un prim studiu al criticii lui I. Negoiţescu, prin ***Însemnări critice*** şi mai ales prin ***E. Lovinescu*** şi ***Engrame,*** criticul se află, hotărît, într-un stadiu nou, unde o maturitate calmă şi simplă tinde să echilibreze mijloacele tinereşti, de fervoare lirică, din operele anterioare.

Ca exemplu, m-aş putea referi la micul studiu despre Arghezi unde baudelairianismul poetului e altfel decît înainte tratat *(„În cazul poeziei argheziene se mai cere apoi o diferenţiere între etos şi moral")*, sau la acela despre Blaga unde se distinge între cosmicizarea erotică din ***Poemele luminii,*** transfigurarea senzualităţii din alte culegeri şi umanizarea erosului din ultimele poezii. Aici e clar că nu „recrearea" poetică interesează pe critic, ci sondajul vertical, teoretic. Dar chiar în studii foarte întinse (ca acelea despre Nina Cassian, Nichita Stănescu etc.), descrierea are un aspect metodic şi un nivel teoretic ce lipseau altcîndva. Mi se pare, chiar, amuzant să-l surprind pe I. Negoiţescu într-atît de ispitit de acest spirit pozitiv al criticii ce se nutreşte esenţial din structuralism, încît să ajungă a crede că statistica de vocabular e suficientă ***(Cuvintele şi forma).*** Sau să-şi renege cultul de tinereţe pentru Thomas Mann, reducîndu-i marile romane la formule precum „naturalism decadent" în ***Casa Buddenbrook*** ori „baroc narcisiac" în ***Iosif şi fraţii săi.*** Sau, în fine, să vrea a distinge (obsesie terminologică!) între platitudine, loc comun şi neutral în poezie, unde doar neutralul ar fi rodnic: un vers al lui Alecsandri *(„Trec anii cu grăbire pe cale scurtei vieţi")* părîndu-i-se „pretenţios şi gol" fiindcă exprimă un loc comun al gîndirii. Dar, în acest caz, ce facem cu eminescianul *„Ce e val ca valul trece"*, sau cu atîtea versuri din mari poeţi, bunăoară cu acesta din ***Le Pont Mirabeau*** al lui Apollinaire: *„L'amour s'en va comme cette eau courante"*? Eu sînt, în această privinţă, de părerea Emily-ei Dickinson: *„Poet e cel ce scoate / un stranu înţeles / din sensuri la-ndemînă / şi un parfum ales / din lucruri familiare"* (trad. Veronica Porumbescu). Şi aşa mai departe.

Engrama e cartea unuia din criticii cei mai originali de azi.

(România literară, nr. 43, 1975)

„Analize şi sinteze"

Cu două sau trei excepţii, ***Analizele şi sintezele*** lui I. Negoiţescu constituie capitolele posibile ale unei istorii a literaturii române, ca şi atîtea din însemnările critice din culegerile anterioare (în ***Scriitori moderni,*** cele despre Bolintineanu, Alexandrescu, Macedonski,

Hogaș, Duiliu Zamfirescu, Bacovia, Maniu, Voiculescu și Fundoianu; în ***Însemnări critice,*** cele despre M. Celarianu, Iulian Vesper, George Magheru și Radu Stanca; în sfîrșit, în ***Engrame,*** cele despre M. Blecher, Șt. Aug. Doinaș, Nina Cassian, Ioanichie Olteanu și Nichita Stănescu), cu deosebirea că de data aceasta ele nu mai apar risipite printre articole ocazionale, recenzii, note polemice, ci constituie o prezență așa-zicînd masivă. Principiile teoretice, Negoițescu le-a exprimat cu claritate încă din preambulul la ***Scriitori noderni:*** *„Cu toate că însemnările critice aici adunate îmbrățișează peste un secol de literatură română, autorul și-a intitulat volumul* ***Scriitori moderni,*** *deoarece «clasicii» noștri sînt priviți deopotrivă cu cei mai noi poeți și prozatori contemporani, din unghiul sensibilității noastre moderne. Fără a neglija datele prețioase ale istoriei literare, subsumate viziunii sale, autorul a înțeles întotdeauna să se dedice doar în calitate de critic temelor tratate, interesat fiind în primul rînd de valorificarea estetică a operelor supuse analizei...".* Atît contemporaneitatea clasicilor, cît și unghiul critic stau și la baza ***Istoriei*** lui G. Călinescu din 1941, prima idee, mai degrabă implicită, a doua mai netă, însă respectată doar parțial, în ciuda convingerii autorului însuși de a fi realizat o jumătate de pas mai departe *„de la istoria literară de pură erudiție la întîia istorie a literaturii române în înțelesul propriu"*, convingere întărită în prefața compendiului din 1945: *„În fiece capitol am scos în frontul întîi scriitorii viabili și am lăsat în umbră pe culturali".* I. Negoițescu face din cele două idei un program precis, de care se ține cu multă stringență, el nefiind atras ca G. Călinescu de istorie ca sinteză epică, operă a unui memorialist-estet, întemeiată în măsură egală de biografie, anecdotă personală, portret, și pe studiul critic propriu-zis al literaturii; istoria lui va fi exclusiv critică, mai pură, deci, mai fidelă principiului, dar și artisticește mai săracă.

Dintre concentratele articole cuprinse în ***Analize și sinteze,*** multe sînt admirabile, de o mare originalitate (împinsă adesea pînă la extravaganță), într-un fin spirit asociativ care denotă întinse lecturi și o intuiție solid educată filosofic: acelea despre Antim Ivireanu, Alecu Russo, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, V. Alecsandri, Ion Ghica, N. Filimon, N. Iorga, C. Stere, Dinu Nicodin, Mircea Eliade, Mateiu Caragiale, Urmuz, Anton Holban, Al. Philippide și M. Beniuc. O lectură proaspătă, fără prejudecăți, ghidată de un gust sigur format prin frecventarea marii literaturi de pretutindeni, izbutește să înfrăgezească opere pe care rutina le veștejise, să modifice proporții și ierarhii valorice pe care școala le consolidase. Nimic blazat, plictisit,

în atitudinea criticului, care adoptă cu îndrăzneală în istoria literară atitudinea cititorului. Şi-a procurat ediţiile cele mai bune, a conspectat monografiile: citeşte şi, mai cu seamă, reciteşte. Spre deosebire de istoricul de profesie, pentru care orice operă e un document, criticul interpretează pînă şi documentele (de exemplu corespondenţa lui Kogălniceanu şi Bălcescu) ca opere: are tot timpul în faţă cărţi, nu arhive; şi e un iubitor de literatură, nu un scormonitor după noutăţi. În articolele lui găseşti idei, sugestii, şi nimic care să atragă atenţia eruditului; ele conţin o metodă de lectură, nu una de studiu ştiinţific. Insuficienţă a metodei ştiinţifice care nu rămîne fără consecinţe.

Cine ar fi crezut că există în versurile aşa de luminos-clasice ale lui Alecsandri un bogat spectacol romantic? Şi totuşi I. Negoiţescu îl desfăşoară de la cavalcada nocturnă, bürgeriană sau goetheană (din ***Erlkönig)*** la *„tărîmul sublunar al visului"* (şi ce magnifice versuri philippidiene: *„O ţintă de lumină prin umbră viu înoată. / Ea creşte, se înalţă pe zare ca o roată / Şi umple de văpaie cereştile abisuri. / Păduri, movile, rîuri apar căzute-n visuri"*). Iorga e socotit un mare dramaturg. C. Stere, creator al unui memorabil personaj, Vania Răutu, M. Beniuc, poet erotic, Odobescu, prozator istoric în stil „matein" *(„Clarvăzător şi judicios, Odobescu invidia nuvela **Alexandru Lăpuşneanul**, epic trepidantă şi ager sentenţioasă, fără a se gîndi că lucrarea lui Negruzzi e poate prea vioaie pentru atîta făptuire încruntată, şi mai cu seamă fără să bănuiască în a sa **Doamna Chiajna** virtuţi artistice mult mai fecunde pentru urmaşi, chiar dacă pe făgaşul stilului numai..."*. Şi din nou, admirabile citate pentru a proba *„aura levantin autohtonă a stilului matein": „se hrănesc cu o nepregetată ciudă, c-o adîncă zăcăşie"* sau: *„mai zăbovnici poate în agerimea duhului, mit de tineri cuprinşi de-o tainică melancolie, de-o îndoioasă sfială"*). Se remarcă îndată aici scînteierea analogiilor. Dacă nu exclude influenţele reale (Ady Endre, Goga şi Cotruş asupra lui Beniuc), acordă o mult mai mare însemnătate afinităţilor (imaginare, adică surprinse pe planul imaginaţiei artistice, cu ale ei locuri comune). *„Este ispititor lucru* – spune – *să compari **Didahiile** lui Ivireanu cu retorica ecleziastică a marilor oratori francezi contemporani lui, în cap cu Bossuet, dar este lucru deopotrivă de ineficient şi primejdios"* (să notăm şi simetria muzicală a frazei). Primejdios, poate, ineficient, niciodată, dovadă că ezitarea teoretică e urmată imediat de o aplicare practică. Ivireanu şi Bossuet? Spiritul nostru e totdeauna mişcat de astfel de asocieri, chiar dacă aceea a lui I. Negoiţescu are, în cazul de faţă, un demers negativ (ironie subtilă, în fond): *„Nu e drept să confruntăm un ilustru doctor al retoricei de amvon,*

elev al lui Vincent de Paul, iubitor de Corneille și exercitîndu-și ministeriatul la Curtea Franței după ce strălucise la Sorbona, cu oricît de vrednicul georgian (Ivireanu), echilibrat stilistic între ***Floarea darurilor****, romanul popular* ***Varlaam și Ioasaf*** *și fireasca proză, în același stil oral-obștesc a* ***Cronicei*** *lui Preda Brîncoveanu".* Nu e drept, dar e sugestiv și ne dăruiește o perspectivă nouă asupra mitropolitului lui Brâncoveanu, smuls rolului său modest și onest, de predicator religios, spre a fi redat aceluia de artist al cuvîntului. Sau, spre a alege un exemplu foarte îndepărtat, Urmuz este citat la intersecția pesimismului negativist, al lui La Rochefoucauld cu comicul formal al cimiliturilor noastre populare: *„Cu toate că relația ar putea fi luată drept o enormitate".*

Prudență teoretică, exagerată, încă o dată, din fericire uitată în practică, în analize pline de inventivitate borgesian-excentrică, ce stă de altfel foarte bine acestei critici senzualiste în fond și artistice în expresie, care întîlnește de obicei literatura la nivelul sensibil al limbii sau, poate mai just, la acela al unei ideații ce se materializează – viguros, plastic, pitoresc, – într-un vocabular. (Pagină de antologie critică: *„Proză grasă, de culori parcă flamande, găsim la bătrînul Neculce și mai apoi, peste o întinsă punte, la Ion Creangă, apoi la Hogaș, la Sadoveanu. Cuvintele-s încă umede de lutul din care au fost scoase și muzica lor e încă nesigură, suportînd greu lanțurile scriiturii. Uneori apa lină în surîs argintat de lună, alteori adevărate grohotișuri surpate peste frageda plantă a ideii. Curînd însă au ieșit la lumină și virtualitățile pur estetice ale acestei limbi, în modelări de giuvaier lucrat tocmai în dughenele Țărilor de Jos: Odobescu, Eminescu, cei doi Caragiale și, în nuvelistica sa, Hortensia Papadat-Bengescu, o doamnă balcanică. Pîrtia o încercase cu savuroase stîngăcii, un romantic transilvan, pe nume Codru Drăguşanu, tîrziu coborît din podul de vechituri").* Preponderent descriptivă, critica lui I. Negoițescu uzează rar de formule sintetice (de aceea nici nu se poate rezuma), care se întîmplă să păstreze mereu ceva din savoarea vie a materiei fenomenologic analiazate: *„Mateiu Caragiale e un fantast al realului, în toată rumperea-i mînjită e limfă"* sau: Russo *„dă stilului culoarea doctrinei, parcă spre a proba cît de direct în humă era împlîntat autohtonismul său".* Mai puțin tipică (și de altfel neexploatată), pentru că e abstractă, mi s-a părut fraza de început despre Ghica: *„Pe Ion Ghica l-au ispitit și viața și talentul și ideile, dar el a făcut totul ca să le contrazică. Rareori o personalitate atît de dilematică și-a construit un destin mai echilibrat".* Stilul real al ui I. Negoițescu nu e decît prin accident așa de general-abstract (deși e

presărat de termeni neologistici, marcînd distanța teoretică), conservîndu-și, chiar atunci cînd își ia ca obiect idei, teze, doctrine (și lucrul se petrece nu o dată: la Russo, Bălcescu, Ghica, Iorga, Stere), caracterul artistic-senzorial și vibrant, însușirile corporale. El e și manieristic uneori. Despre limba lui Mateiu Caragiale: *„Orhideea înăbușite de purpura soarelui-răsare mocnindu-și parfumele, pîlpîindu-și jăraticul unanim și ucigător, cu grijă întreținut prin veacurile depravării, crimei și lîncezirii prospere"*. Cuvîntul începe să fie căutat, ca și îmbinarea în frază a neologismului neutru cu arhaismul prețios (nepredeluită mizerie, neprihănită omogenitate), mergînd pînă la simetrii și opoziții ce determină poetice cadențe: *„dar conturul liric adevărat al poetului se cere desprins cu răbdare dintre dulcegării neostenite, dintre ostenitoare claritățî"* sau: *„nu atît suportabile oarecum ruinuri, cît informații prea bine intenționat educative"*. Pletora adjectivelor absoarbe aerul din fraze și pericolul acestui stil opac, dens, luxuriant, este asfixia: *„Față de această entelehie clasicistă, cuviincios omniprezentă în paginile modern cumpănite prin trimiterile de ordin plastic și muzical..."*.

Nu voi încheia înainte de a spune că sînt cîteva judecăți în ***Analize și sinteze*** cu care nu mă împac; ceea ce, în definitiv, ar fi normal lucru, dacă nu l-aș bănui pe I. Negoițescu de oarecare epatantă ostentație. Critica lui, cu toată maturitatea de azi, mai are din cînd în cînd o prea tinerească exaltare. La rigoare pot accepta că nu-i plac ***Ion*** și ***Pădurea spînzuraților,*** mai ales că unele obiecții mi se par întemeiate. Dar cum să-mi explic, altfel decît printr-o compensație ce vrea să scandalizeze, preferința pentru mediocrul ***Amîndoi?*** Același lucru în cazul lui Gib Mihăescu: e discutabil dacă ***Donna Alba*** e superior ***Rusoaicei*** (credea și Vladimir Streinu), dar ***Zilele și nopțile unui student întîrziat*** ar trebui să interzică, prin vulgaritate, orice entuziasm. Ca și ***Logodnicul*** Hortensiei Papadat-Bengescu, socotit de I. Negoițescu superior romanelor din ciclul ***Hallipa.*** Aici nu înțeleg nici argumentele: fantoșe snoabe nu sînt personajele romancierei, ci prototipurile lor reale; lipsa de suflet și de dramă, convenționalismul modern, artificialitatea nu pot fi „reproșate" Elenei sau Cocăi-Aimée (ca și cum le-ar face neplauzibile), căci aparțin acelorași prototipuri. Autoarea zugrăvește tocmai snobismul și goala modernitate. Premisa lui I. Negoițescu *(„Pe atît de neadevărată ni se impune ampla construcție a ciclului Hallipa: personajele sînt fantoșe, aparținînd unui univers imaginar – pur estetic – verosimil, dar incredibil")*, deși conține un sîmbure de adevăr, este excesivă.

Nu-i vorba de a impune lui I. Negoițescu gusturile mele. Trebuie să observ totuși la el un mare entuziasm fixat adesea pe virtualități (de unde și tendința de a respinge opera constituită, identificată inconștient cu aceea pe care o acreditează opinia comună), o percepție uimitoare a nuclear-genuinului din literatură, în sfîrșit, un fel de a lăsa forma obiectivă a operei să fie aburită de respirația propriilor înclinații și obsesii. Sensibilitatea criticului își găsește adesea obiectul admirației într-un stadiu așa-zicînd germinal. Îl inventează: parafrazîndu-l, aș spune că eroii ***Logodnicului,*** Solomia din ***Amîndoi,*** Ariadna și Mihnea din ***Zilele și nopțile,*** în care crede împotriva evidenței, nu sînt altceva decît niște fantoșe, aparțin unui univers critic verosimil, dar literar neadevărat, mai curînd proiecții decît realități. Eroarea de judecată a criticului se bazează în cazul lui I. Negoițescu pe această iluzie de creator.

(România literară, nr. 43, 1976)

BCUIASICENTRAL UNIVERSITARĂ

OV. S. CROHMĂLNICEANU

„Literatura română şi expresionismul"

Nimeni până la Ov. S. Crohmălniceanu n-a mai arătat o atît de mare atenţie expresionismului în literatura română. Cartea, de acum doi ani, a lui Dan Grigorescu avea în vedere curentul ca atare în plan european, şi numai în domeniul artelor plastice. Iar relativ puţinele studii publicate, înainte ori după război, sînt comentarii parţiale, se referă la cîte un autor sau la cîte un aspect. Ceea ce încearcă Ov. S. Crohmălniceanu în ***Literatura română şi expresionismul*** (Ed. *Eminescu,* 1971), cu o bună documentaţie, este un tablou complet al elementelor expresioniste în opera unor poeţi, prozatori şi dramaturgi români de după 1920, sau, cum declară autorul însuşi, *„un inventar, fatal cam fastidios"* menit să demonstreze că *„expresionismul n-a rămas o simplă curiozitate pentru literatura română şi că o serie de producţii însemnate ale acesteia poartă marca lui"* (p. 199). E vorba de a stabili ecoul direct al mişcării în conştiinţa şi în operele unor scriitori români care au cunoscut literatura expresionistă germană şi ale căror contacte cu aceasta *„se pot dovedi prin fapte istorico-literare"* (ibid). Din cîmpul unor astfel de contacte, autorul iese doar într-un singur rînd ca să expună pe scurt şi ***Alte incidenţe*** ale curentului (la G. Bacovia, T. Arghezi, Ion Barbu, Al. Philippide etc.), dar nu împinge lucrurile niciodată atît de departe încît să ia în considerare şi sensul „tipologic" al expresionismului, interpretat, de exemplu, de Waldemar George ***(La peinture expressioniste)*** ca o constantă prezentă deopotrivă în arta arhaică şi în aceea modernă.

Trei concluzii se pot formula, după lectura cărţii lui Ov. S. Crohmălniceanu, în privinţa rolului jucat de expresionism în literatura noastră, toate trei, neîndoielnic, juste. Prima: acest rol a trecut ca şi neobservat de majoritatea criticilor şi istoricilor literari, care au consemnat doar întîmplător influenţa expresionismului german asupra unor scriitori români. Întreg capitolul introductiv e consacrat de autor discutării ***Expresionismului în conştiinţa literară românească.*** A doua: elementele expresioniste sînt mult mai numeroase şi mai adînci, decît se crede îndeobşte, într-un anumit moment al istoriei literaturii noastre. Ele se găsesc în special în opera unor scriitori de la „Gîndirea" şi „Contemporanul" şi, cum ar fi fost poate de aşteptat, sînt mai clare în teatru decît în orice alt gen. A treia: aceste elemente şi orientări nu s-au constituit niciodată într-o veritabilă mişcare

expresionistă românească, *„mişcare de sine stătătoare şi distinctă"*, cu *„un program poetic explicit"* şi care *„să fi atras atenţia în primul rînd prin acest caracter"* (p. 45).

Structura cărţii lui Ov. S. Crohmălniceanu e uşor de bănuit acum, căci autorul a pornit după toate semnele, el însuşi, de la aceste constatări, demonstrîndu-le cu inteligenţă şi răbdare. Meritele unei asemenea întreprinderi sînt în afară de îndoială. Un unghi critic inedit înseamnă aproape totdeauna relevarea unei arii de preocupări şi a unui limbaj literar inedit. În perspectivă expresionistă, ne spun lucruri noi şi Blaga, şi Adrian Maniu, şi C. Ciprian, şi chiar şi V. Voiculescu sau G.M. Zamfirescu. Autorul, care are rutina necesară, nu face eroarea de a transforma întreaga literatură română dintre războaie într-o literatură expresionistă; exagerările în acest sens sînt prea puţine. Este evitată şi o altă eroare, nu fatală, însă oricum frecventă în descrieri critice de acest tip: ignorarea valorii reale a operelor în discuţie. Doar H. Bonciu se bucură de privilegiul (nemeritat de valoarea cărţilor sale, însă justificat de caracterul lor deschis şi consecvent expresionist) unui prea întins capitol separat. Nu mai e nevoie, după toate acestea, de a recunoaşte utilitatea studiului lui Ov. S. Crohmălniceanu, la care orice istoric literar va trebui să apeleze de aici înainte.

O problemă importantă este, firește, aceea a definirii expresionismului, atît sub raport istoric, al bazei sociale, cît şi sub raport strict literar. Cînd a apărut curentul în Germania, cum se explică audienţa lui la noi (în condiţii sociale diferite), care sînt notele caracteristice? – iată chestiuni imposibil de ocolit, fie şi într-un studiu descriptiv şi la care Ov. S. Crohmălniceanu se referă mai ales în capitolul final ***(Cîteva observaţii concluzive).*** Idei pe de-a-ntregul noi, autorul nu aduce în această privinţă (cartea nefiind o cercetare teoretică), dar el ştie să le aleagă, din multele cîte s-au exprimat, pe cele mai acceptabile. Respingînd soluţia lui George Lukács (după care expresionismul ar fi *„o simplă sublimare intelectuală a tendinţelor capitularde pe care USP-ul le-a tradus în linia sa politică şi [care] au permis înăbuşirea revoluţiei spartakiste şi venirea lui Hitler la putere"*), Ov. S. Crohmălniceanu se fereşte să primească fără critică şi soluţia, opusă, a lui L. Blaga, care motiva expresionismul printr-o dispoziţie nativă, diminuînd rolul factorilor social-istorici. Apare limpede că expresionismul s-a ivit într-o epocă de criză a societăţii europene (germane), traducînd anxietatea unei părţi a intelectualităţii în faţa formelor noi ale civilizaţiei capitaliste; accentele revoluţionare, ca şi cele reacţionare, din ideologia curentului se explică deopotrivă prin contradicţiile sociale de la începutul secolului XX. Născut,

cum spune Mario De Micheli, *„pe o bază de protest şi de critică"*, expresionismul *„este o artă de opoziţie"*. La noi, expresionismul a pătruns după 1920 şi cauzele întîrzierii sînt bine înţelese de Ov. S. Crohmălniceanu, care nu uită a preciza consecinţele rezultate de aici.

Mai complicată este definirea curentului, aşa de divers, chiar haotic, şi, în acest punct, mi se pare că autorul era dator să stăruie mai mult. Nu e vorba de a găsi o formulă perfectă, nici măcar una prea generală; e vorba de a unifica, în măsură posibilă, notele violent contrastante care se simt mereu înlăuntrul curentului. Nu se poate să nu ne întrebăm ce idee despre expresionism stă la baza inventarului lui Ov. S. Crohmălniceanu; mărturisesc că nu pot recunoaşte categoric această idee. Voi da un singur exemplu. Examinînd lirica lui Blaga, autorul remarcă mari diferenţe între ***Paşii profetului*** (şi ***Zamolxe***), pe de-o parte, şi ***În marea trecere*** şi ***Laudă somnului***, pe de alta. El nu împărtăşeşte părerea lui Petre Marcu Balş cum că evoluţia poetului de la vitalism nietzsche-ean la tristeţea metafizică ar echivala cu o părăsire a expresionismului, de unde putem deduce că aşează atît ***Paşii profetului***, cît şi ***În marea trecere*** sub semnul aceluiaşi curent. Însă aici se ridică dificultatea de a împăca, într-o sinteză, două rînduri, opuse, de trăsături: vitalismul şi dinamismul cu extaticul şi hieratismul, apelul la o natură originară, tumultuoasă, zbuciumată de imense energii ascunse, cu reprezentarea schematică, stilizată, „bizantină", un univers exclusiv fizic, suficient sieşi, fără un cer al spiritului deasupra (universul din ***Paşii***), cu unul metafizic şi spiritualist (în ***În marea trecere***). Abstractul se opune mereu concretului, ideea de transcendenţă, celei de imanenţă – şi nu doar în lirica lui Blaga, ci aproape pretutindeni înlăuntrul ideologiei şi literaturii expresioniste. Ce dovedeşte această împrejurare? Cum se explică această ambiguitate fundamentală? Cazul liricii lui Blaga ar fi fost un prilej pentru critic de a încerca redefinirea expresionismului pornind tocmai de la o contradicţie esenţială, căci a menţine, pur şi simplu, aceste două serii de termeni (inconciliabili) însemnă a explica doar pînă la jumătate fenomenul.

(Contemporanul, nr. 43, 1971)

„Literatura română între cele două războaie mondiale"

După un prim volum, apărut în 1967 (ediţie revăzută în 1972), consacrat problemelor generale ale epocii (climat, grupări, publicaţii etc.) şi prozei, Ov. S. Crohmălniceanu îşi continuă studiul său asupra

Literaturii române între cele două războaie mondiale cu un masiv volum despre poezie. Va urma, după toate probabilităţile, un al treilea, despre critică. Fiind la origine un curs universitar, studiul constituie cea mai amplă cercetare a literaturii noastre interbelice, foarte minuţioasă şi cu o solidă armătură documentară. Biografie, bibliografie, descriere a operei – nimic nu lipseşte spre a vorbi de un tablou critic exhaustiv. Chiar dacă nu de o istorie literară propriu-zisă: căci autorul nu-şi propune nici să înfăţişeze mişcarea însăşi a literaturii, adică succesiunea ideilor şi formelor literare, nici nu se ocupă de toţi poeţii şi prozatorii epocii; iar aceia care-l reţin sînt analizaţi cu titlu ilustrativ. Tabloul e totdeauna mai selectiv decît istoria. Comprimată în paginile introductive de la volumul anterior sau în consideraţiile preliminare de la fiecare gen, istoria e mai curînd sugerată.

Volumul recent debutează, de exemplu, cu cîteva astfel de consideraţii privitoare la poezia dintre 1920 şi 1940, pline de interes, deşi inevitabil sumare. Lipsind amănuntele şi nuanţele, lipseşte cîteodată subtilitatea explicării faptelor, deşi nu se poate tăgădui că în linii mari criticul are dreptate. El începe prin a constata că modificările de structură cele mai profunde ale literaturii dintre războaie se simt mai ales în poezie, unde ruptura de factura tradiţională e atît de mare, încît, pe departe, poezia anilor 1900–1916 pare deodată *„produsul unei lumi definitiv apuse, cu preocupări sentimentale cuminţi, cam prăfuite şi provinciale"*, iar, pe de alta, noua poezie întîmpină rezistenţa gustului critic. N. Iorga bunăoară are impresia că Arghezi *„înşiră cuvinte lipsite de orice legătură peste un îngrozitor pustiu de gînduri şi sentimente"*, că Blaga *„se pierde în ciudăţeniile cele mai riscante ale literaturii bolnave"*, că, în fine, Barbu compune *„versuri de un neinteligibil absolut"*. Cauza ar fi o mutaţie de sensibilitate. *„Principalele direcţii ale liricii româneşti interbelice* – notează Ov. S. Crohmălniceanu – *sînt reacţii la reificarea tot mai accentuată pe care o cunoaşte existenţa omenească în perioada aceasta. Imaginaţia şi sensibilitatea îşi conjugă eforturile spre a descoperi locurile unde poate să supravieţuiască poezia"*. Criticul întrevede această reacţie atît în lirica tradiţionalistă, care opune lumii industriale şi demoniei tehnicii evocarea pămîntului natal, datinile, credinţele străvechi, populare, cît şi în poezia ermetică, a cărei formă de protest constă în curăţirea vocabuilarului liric de semnele utilitarismului prozaic. Explicaţia, conţinînd o parte de adevăr, e oarecum simplificatoare. Ea trebuia în tot cazul dezvoltată. Este vorba de o reacţie conştientă sau de una spontană? Şi ce rol joacă factorul strict

artistic? Criticul discută problema acestuia din urmă separat (*„Între cele două războaie mondiale, lirica românească e împinsă înainte şi de o ascuţită dialectică interioară"*), semnalînd că, după simbolism, care cultiva muzicalitatea, sugestia, evanescenţa, stările difuze, poezia modernă redescoperă materialitatea cuvîntului, devenind concretă şi vizionară. Ezoterismului simbolist îi ia locul un fel de „realism" al imaginaţiei, iar sentimentalismul e alungat de o mare cerebralitate. Însă atitudinea socială a poeziei şi schimbarea limbajului ei nu pot fi nici o clipă despărţite, fără riscul vulgarizării. Ce înseamnă, de pildă, „dinamitarea convenţiilor" de către avangardişti: o atitudine practică, antiburgheză sau o frondă artistică? Ce se află la originea manifestelor dadaiste şi suprarealiste: revoluţia socială sau revoluţia vocabularului? Ov. S. Crohmălniceanu şi-a pus desigur întrebările acestea şi altele, dar procedarea lui cam prea didactică nu ne permite să aflăm şi un răspuns mai nuanţat.

Originalitatea cărţii e de căutat în imaginea de ansamblu pe care ne-o dă despre poezia interbelică. Cea mai veche clasificaţie, a lui E. Lovinescu, era precumpănitor tipologică, fără a neglija unele elemente de istorie a poeziei, cum ar fi ravagiile sămănătorismului ori caracterul inovator, înainte de 1916, al simbolismului. Clasificaţia lui G. Călinescu, mai sintetică şi păstrînd dublul criteriu (tradiţionalişţii sau moderniştii fiind grupări istorice, intimiştii, o categorie tipologică), introduce totuşi o modă ce se va păstra mult timp şi anume legarea poeziei de marile grupări ideologice şi de revistele epocii. Ov. S. Crohmălniceanu revine decisiv la criteriul felului de poezie, punînd bunăoară pe Blaga alături de Philippide şi nu de Voiculescu. Avînd avantajul perspectivei, schema lui este şi cea mai plauzibilă şi mai completă de pînă acum. Ea se deschide cu Tudor Arghezi, *„placa turnantă a liricii româneşti noi"*, din care pornesc aproape toate direcţiile şi formulele. Sub titlul ***Poezia chtonică*** sînt aşezaţi poeţi ca Ion Pillat, Adrian Maniu, Zaharia Stancu şi alţii, tradiţionalişti, evocatori ai peisajului naţional şi ai rădăcinilor ancestrale. **Poezia sentimentului cosmic şi a fiorului metafizic** se ilustrează prin doi mari poeţi: Lucian Blaga şi Al. Philippide. V. Voiculescu e cel mai important poet religios. Elegiaci şi sentimentali par criticului Demostene Botez, Otilia Cazimir, M. Colarianu etc. Avangarda e reprezentată de numele cunoscute, cu precizarea că poezia aceasta e examinată mai puţin istoric, în raport cu cea pe care o contestă vehement, şi mai mult metodic, ca un mod nou de organizare lirică. Cu Ion Barbu se inaugurează ***Poezia pură,*** iar cu Aron Cotruş şi Mihai Beniuc, ***Noul patos social activist.*** Studiul se încheie cu un capitol

despre ***Formele noi de lirism.*** Orice asemenea viziune e discutabilă, aşa că nu voi stărui. Mă limitez la cîteva chestiuni mărunte. Dacă I. Minulescu, N. Davidescu, V. Eftimiu, O. Goga, I.M Raşcu, G. Topîrceanu nu aparţin cu adevărat epocii interbelice, deşi continuă să publice, cred că omiterea lui G. Bacovia e mai puţin îndreptăţită, el fiind un mare poet modern. Nu întîmplător s-a bucurat de succes exact această epocă, după ce debutul său nu reuşise să impresioneze nici pe E. Lovinescu, statura lui crescînd vizibil pînă astăzi. Nu-mi explic nici absenţa Magdei Isanos. În sfîrşit, formele noi de poezie sînt încă firave şi nici Emil Botta, nici D. Stelaru (cu toată redescoperirea emoţiei într-o lirică ce devenise prea cerebrală) nu joacă cu adevărat un rol mai devreme de încheierea războiului, cînd apare o întreagă generaţie de revoltaţi artistic. Ei sînt de fapt poeţi sentimentali şi ironici, intangibili în capitolul respectiv, singura deosebire de Demostene Botez şi de ceilalţi fiind nota teatrală mai pronunţată a lirismului.

Înlăuntrul fiecărui capitol, Ov. S. Crohmălniceanu mi s-a părut mai puţin decis a schimba maniera clasică de studiu şi mai timid în opinii. Aspectul bătător la ochi a cărţii e de „tratat": viaţă, operă, analize. De multe ori pagina critică se încarcă inutil cu nume, titluri şi date pe care bibliografia finală le conţine de asemenea şi încă mai sistematic. Analiza ţine seamă de ordinea apariţiei volumelor. Nu e vorba de o idee, ci de a-i prezenta cît mai minuţios, aproape exhaustiv, opera. Formaţia ştiinţifică a autorului e evidentă. El lasă de-o parte orice dorinţă de originalitate, nu vrea să ne surprindă printr-un punct de vedere absolut inedit, ci să ne ofere o radiografie exactă. Pe placa extrem de sensibilă a criticii lui ies la iveală atît marile structuri ale poeziei, cît şi o infinitate de detalii mărunte. Informaţia lui Ov. S. Crohmălniceanu în poezia modernă românească şi europeană este extraordinară. Nici un poet nu e examinat în sine şi impresia că lirica noastră modernă s-a găsit din prima clipă (spre deosebire de proză) în Europa se impune la sfîrşitul lecturii. Critica lui Ov. S. Crohmălniceanu excelează prin precizie şi fineţe a disociaţiilor şi face plauzibile numaidecît ipotezele pe care le aplică (indiferent de noutatea lor). Bogăţia referinţelor, pătrunderea suplineşte lipsa formulei frapante şi a unui mod de abordare mai net personal. Neurmărind să şocheze, criticul reuşeşte să convingă. Critica lui e descriptivă, meticuloasă, subtilă, constituind un ghid admirabil, un fel de Baedeker al poeziei noastre moderne.

Aproape oricare din studii ar putea fi luat ca model de lucru: despre Arghezi, Philippide; Pillat, Maniu, Dan Botta etc. Dar cel mai interesant este cu siguranţă capitolul consacrat lui Ion Barbu;

maniera fiind, în linii mari, aceeaşi ca în toate, orice timiditate este înfrîntă şi Ov. S. Crohmălniceanu face, abia aici, dovada puternicei lui inteligenţe critice. Spaţiul nu-mi îngăduie să intru în amănunte, aşa că voi rezuma pur şi simplu. De la Tudor Vianu a rămas deprinderea de a analiza poezia lui Ion Barbu în ordinea scrierii ciclurilor. Ov. S. Crohmălniceanu pleacă însă de la ideea că la un poet ca Ion Barbu alcătuirea volumului *(Joc secund)* e totdeauna semnificativă, ca şi la Baudelaire sau Mallarmé, căci aceşti poeţi au conştiinţa cărţii ce nu mai e doar o culegere. Dar în *Joc secund* ordinea este exact inversă: întîi ciclul titular, ce cuprinde de fapt ultimele poezii scrise de Ion Barbu, apoi *Uvedenrode* şi la urmă *Isarlîc*. *„Respectînd dorinţa poetului* – notează criticul – *avem surpriza să constatăm că însăşi semnificaţia experienţei lui poetic ne apare simţitor diferită"*. În adevăr, în ciclul iniţial, *„poezia este chemată ca, înălţîndu-se pe schelăria îndrăzneaţă a conceptelor şi folosind, acolo unde ele rămîn neputincioase, intuiţia sensibilă, să încercuiască, mereu mai strîns, centrul luminos al universului"*. Încă în poemele socotite de obicei arte poetice *(Joc secund, Timbru)*, Ion Barbu *„evocă lumea paradisiacă arhetipală, unde trăiesc numai ideile lucrurilor"*, şi în sufletul *„de esenţă gnostică platoniciană"*. Dar, adaugă criticul: *„Starea de extază mistică este un moment privilegiat cu durată foarte limitată. Legîndu-şi existenţa exclusiv de el, poezia poate trăi numai în scurte fulguraţii aurorale (...) Dar revelaţia cere să fie comunicată şi sub forma adevărurilor esenţiale, traductibile în pilde cu calităţi instinctive"*. Aceste pilde le vom găsi în ciclul al doilea (criticul analizează poezia *Edict* ce face trecerea), unde apar simboluri tradiţionale: oul, nunta etc. Într-un fel, alcătuirea volumului indică eşecul poeziei către care Barbu a tins. Nivelul cel mai de sus, intuit de poet, nu poate fi păstrat. Poezia nu e o rugăciune, nici mistică şi poetul se vede constrîns de realitatea ei lumească să coboare o treaptă. Se remarcă îndată că dacă pentru G. Călinescu şi pentru toţi ceilalţi ciclul *Uvedenrode* era socotit superior (ermetism profund) faţă de *Joc secund* (ermetism gramatical, şaradă), pentru Ov. S. Crohmălniceanu lucrurile stau altfel. *Uvedenrode, Oul dogmatic* sînt poeme „didactice", instruiesc de esenţe, dar se află cu o treaptă sub experienţa încercată în *Joc secund.* În *Isarlîc,* poezia îşi află senzualitatea, concretul, viaţa. Întreaga ipoteză stă pe o subtilă distincţie între ermetism şi poezia pură. În final, criticul scrie: *„Joc secund este mărturia unei experienţe spirituale, duse pînă la capăt cu o rigoare exemplară. În ordinea ambiţiei de a atinge prin poezie cunoaşterea mistică, volumul exprimă un eşec, şi Ion Barbu a*

înțeles să-i tragă toate consecințele, părăsind, ca Rimbaud, literatura".

Studiul lui Ovid S. Crohmălniceanu este, în general, exemplar informat, temeinic în demonstrație ca puține altele, dar limitat de o metodă prea didactică (ce are neîndoielnic avantaje), lipsit de ardoare și chiar de vioiciune polemică. Criticul analizează cu precizie și construiește cu grijă, punînd cărămidă peste cărămidă. Dar critica nu constă doar în această operație pozitivă. Ea visează uneori pe marginea textului, dînd curs plăcerilor imaginației, din care, cu riscul de a ieși umilită, inteligența învață totdeauna ceva. Trebuie să provoace convingeri, dar și emoții, convertiri și crize. Ov. S. Crohmălniceanu e un critic foarte inteligent care-și reprimă aproape orice subiectivitate afectivă.

(România literară, nr. 49, 1974)

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

ADRIAN MARINO

„Viața lui Al. Macedonski"

A scrie o viață a lui Al. Macedonski, cunoscătorul de literatură știe, e o întreprindere care deopotrivă atrage și înspăimîntă pe orice critic literar. Dar un temerar trebuia să se găsească și acesta e Adrian Marino. Surpriza e însă mai ales că întîia biografie completă a poetului nu vrea să țină deloc seama de șovăielile și prudențele începuturilor, fiind dintr-o dată o operă excepțională.

Întîrzierea atîta a acestei cărți ne face să ne punem în chip firesc întrebarea: ce reprezintă în definitiv o biografie, cînd, cu alte cuvinte, se află întrunite toate condițiile ei? Adică să medităm puțin asupra acestui fel de scrieri. Întîi, o biografie trebuie să posede o minimă bază documentară. Unde devin știrile suficiente, cît trebuie să prelungim adunarea lor, nu putem ști niciodată și G. Călinescu mărturisea într-un rînd că e împins necontenit de un fel de demon interior să descopere imposibilul și să tulbure pe alții cu mereu alte revelări. Dar tot autorul *Vieții lui Eminescu* adăuga că o biografie e un fel de *„sinteză ideologică a zilelor trăite"*, o operă de *„generalizare concretă, iar nu de notație naturalistică"*. Biografia are, deci, mai mult decît orice altă specie de critică, o latură de exactitate, de informație, de fidelitate și una de ipoteze, în fond de creație; strîngînd toate documentele care se pot strînge în legătură cu existența unui artist, cine ne garantează totuși că am descoperit adevăratul portret uman al artistului? Nu mai spun că informațiile pot fi lacunare sau false: dar chiar presupunînd documentația ideală, existența unui om se ridică peste toate aceste elemente, pe care le implică și le anulează într-un sens interior. Un document sau mai multe pot lipsi fără a primejdui biografia, dar, fără putința de a întrevedea acest înțeles uman general, biografia nu există. Ce e atunci acest sens? Se poate el documenta ca tot ceea ce intră într-o biografie? Părerea cea mai răspîndită este aceea că sensul vieții unui artist trebuie căutat în viața ca atare: aceasta poate fi adevărat, dar nu în cazul scriitorului care trăiește și se realizează ca om în vederea operei (cel puțin din perspectiva noastră). Și sensul unei astfel de existențe determinate de ceva din afara ei (e un fel de a vorbi) nu mai poate fi căutat în ea însăși. Să punem întrebarea de la început în sens invers: pînă unde putem restrînge documentația, care e minimul necesar? Acest minim necesar e, evident, opera artistului, fiindcă abia cu ea i se ia biografiei ultima justificare. Existența creatorului capătă un înțeles numai în lumina creației și biografia esențială rămîne totdeauna opera.

Cine are curiozitatea să verifice documentația *Vieții lui Macedonski* nu poate să nu vadă materialul imens pe care se sprijină cartea: autorul știe enorm despre subiectul lui, a parcurs tot ce se cunoștea, a descoperit el însuși lucruri noi și a pus la punct numeroase altele vechi. Numai din spirit de șicană i-ar mai putea căuta cineva goluri. E drept, însă, că în cazul lui Macedonski, poate mai mult decît al altora, operația de cunoaștere exhaustivă, de informare excesivă chiar, era necesară, date fiind multele știri contradictorii în legătură cu viața poetului de care biograful s-a izbit. Așa încît, la necesitatea restituirii unui Macedonski adevărat, se va fi adăugat și plăcerea (care se străvede printre rînduri) de a lămuri și eventual înlătura legendele cele mai ciudate, cele mai extraordinare care au făcut vreodată corp comun cu amintirea unui scriitor român. Mai pot fi desigur lucruri de spus (autorul ne dă a înțelege undeva), mai pot fi îndoieli cu privire la un izvor sau altul, dar sentimentul, la lectura cărții, e de încredere: cercetătorul vieții lui Macedonski și-a atins scopul.

„Pe acest fundament de date, spune A. Marino în **Prefață**, *am încercat să construim un portret moral". «Orice viață,* explică el mai departe, *are un specific al său, traiectoria, timbrul său inefabil și în funcție de această busolă ne-am străduit să construim întreaga noastră sinteză, orientată în primul rînd nu spre „creație", ci spre cunoaștere și înțelegere».* Dar ce diferență poate fi între a cunoaște fizionomia morală a poetului și a o crea? Firește, nici una: datele biografice se descoperă, se explică, se cunosc, portretul moral se creează. Pentru că un portret moral nu poate fi atestat documentar și, oricît, legat de izvoare, el rămîne principial ipotetic. Nu e biograf acela care, o dată informația stăpînită, nu se poate transforma în creator, făcînd din scriitor personajul lui; fie retrăind în acest personaj, identificîndu-se cu el, fie privindu-l din afară, sensibil la existența lui ca la un spectacol al fericirii și suferinței, al iubirii și al urii, al vieții și al morții; fie rămînînd cu fidelitate la ce-i oferă documentele, încercînd să fie „obiectiv", fie transformînd actele eroului său în actele sale proprii, însușindu-și și ambițiile, aventurile, iubirile, viața lui întreagă.

Cum procedează Adrian Marino? Desigur, astfel de întrebări cer răspunsuri prudente. El pare sensibil mai degrabă la spectacolul extraordinar, cînd tragic, cînd ridicol, al existenței lui Macedonski, decît dispus să se identifice cu personajul său. E de altfel tipul de biografie călinesciană: nici Călinescu nu se substituie lui Eminescu sau lui Creangă, ci le reface viața cu voluptăți de privitor și de regizor totodată. Însă dacă G. Călinescu e grav, A. Marino e mai ales ironic, la modul francez. Dacă G. Călinescu nu are adesea (chiar cu privire la Macedonski)

aerul de a-şi moraliza eroul, venit dintr-o concepţie apăsată, personală, de viaţă, şi poate de aceea puţin prea rigidă, A. Marino e detaşat şi îşi „înţelege" mai bine personajul, trecînd cu umor peste avatarurile lui morale, multe scandaloase. Sigur că modul de a privi nu rămîne fără consecinţe pe planul propunerii unui profil sufletesc poetului. Ce laturi ale personalităţii poetului reţin pe A. Marino? La ce aspecte ale vieţii lui se dovedeşte criticul mai receptiv? Izbitoare e la el o, aşa-zicînd, viziune senină: autorul se apropie de biografia poetului, chiar în locurile ei cele mai întunecate, cele mai tulburi, cu o anume linişte, cu detaşare uşor ironică uneori, cu candoare totdeauna. În acest stil afectiv de suplete şi de „înţelegere" sînt evocate copilăria poetului, peregrinările adolescenţei, mai apoi clipele fericite ale vieţii familiale şi, în paginile poate cele mai vibrante, dragostea, atenţia delicată şi generoasă a lui Macedonski pentru discipolii lui (nu o dată răsplătită cu o ingratitudine revoltătoare). Desigur, biograful nu ignoră momentele teribile, apăsătoare, ale existenţei poetului, sfîşierile lui lăuntrice, neputinţele lui tragice – dar mişcarea neascunsă de simpatie care răzbate printre rînduri are ca obiect mai ales un alt Macedonski, entuziast şi copilăros, tandru cu o mare capacitate de dăruire, stăpînit de seninătate în adîncul sufletului aşa de zbuciumat pe deasupra. Pentru acest Macedonski vibrează în chip special biograful. Capitolele tragice şi nefericite din viaţa poetului înfăţişate cu talent şi acestea, sînt totuşi, mi se pare, mai puţin zguduitoare decît ne-am aşteptat. Ele trezesc în noi compătimire, nu însă suferinţe sau dezgust.

Ar fi nedrept să nu spunem că, independent de înclinaţiile afective ale autorului, cartea conduce la un portret interior complex al lui Macedonski. Dintr-o rezervă pe care o punem pe seama modestiei, A. Marino nu trage elementele acestui portret într-o construcţie critică unitară, într-o „sinteză aforistică". Cum a rezistat criticul ispitei? Mai cu seamă că elementele unui portret se găsesc aproape reunite în cutare capitol intitulat ***Vis şi realitate*** şi originalitatea lui e indiscutabilă. G. Călinescu propunea un Macedonski sublim orgolios, a cărui existenţă nu e atît nefericită, cît poetul însuşi cultiva *„plăcerea de a se simţi persecutat"*, respins, detestat. *„A căutat el cu tot dinadinsul o ocupaţiune durabilă şi i s-a refuzat?"* – se întreabă cu îndoială Călinescu. Evident, nu, dar ar mai fi fost Macedonski, cu morga lui de Uriaş, silit să trăiască printre pigmei, dacă proceda astfel? E o neînţelegere. În plus, cartea lui A. Marino conţine destule date din care rezultă că persecuţiile, atmosfera insuportabilă ce i se face după 1883, duşmăniile erau, cu toată plăcerea de a exagera a poetului prin firea lui exagerat voluntară, ca şi prin lipsa simţului pentru realitate. Observaţii adînci, dar care nu oferă încă un tablou sufletesc coerent.

E tocmai ceea ce realizează A. Marino, pentru care cheia dramaticei existențe a lui Macedonski ar fi neputința poetului de a concilia realitatea cu visul. „Iremediabil scindată", personalitatea poetului nu-și va găsi din acest motiv „nici un centru de echilibru". Conflictul cu realitatea determină la Macedonski transformarea visului în *„stil de viață, soluție a fericirii, instrument de cunoaștere și metodă a realizării de sine"*. Fantoma lui Don Quijote mai mult pe latura lui sublim ridicolă, un Don Quijote fascinant prin candoare, cu gesturi de fermecătoare generozitate, lăsîndu-se adulat ca un zeu pentru că se crede, cu toată convingerea, astfel, oficiind de la înălțimea lui morală, cu o mască de gravitate inimitabilă. A. Marino e întîiul care a observat mai sistematic această latură neprevăzută a poetului, învinuit așa de insistent de către contemporani pentru lipsă de caracter, josnicie sufletească, ură, perfidie. Criticul întoarce toată vremea personalitatea poetului pe fața aceasta de seninătate și puritate și trebuie să recunoaștem logica desăvîrșită a portretului. Noi am fi pornit poate de la amara, tulburătoarea deznădejde care se presimte mereu în vocea poetului, pe care el o ascunde în sarcasme și în atitudini ostentative. Macedonski nu e numai sublim ridicol prin candoarea lui donquijotescă, dar profund tragic. Și tragedia vieții lui Macedonski nu trebuie căutată numaidecît în firea, în caracterul omului. Ca emirul din ***Noaptea de decemvrie,*** el a pornit în căutarea unei închipuite Mecca, lăsîndu-și avuțiile, adică fericirea terestră. El renunță la realitate în favoarea visului, ca Don Quijote, ca emirul: Mecca pe care o caută cu deznădejde este o altă existență, dorită cu toată puterea sufletului, o existență sub zodia absolutului. Ce e Mecca dacă nu, înainte de toate, poezia? T. Vianu vorbea de „tragica nereușită" a vieții lui Macedonski, cam în felul în care, într-o cunoscută carte, Sartre constata *„l'echec de Baudelaire"*. M. Blanchot răspundea ultimei observații că această viață responsabilă de nereușita lui e responsabilă și de una din cele mai mari reușite ale secolului: ***Les Fleurs du mal.*** Viața lui Macedonski e tragică, dar nu în nereușita poetului, ci dimpotrivă, în reușita lui: trăirea în lumina altei existențe decît în aceea mutilată de o societate neîncăpătoare pentru el, de unde suferința, deznădejdea, dezgustul de albatros pe care aripile îl împiedică să meargă.

(Contemporanul, nr. 13, 1966)

„Opera lui Macedonski"

Nu s-a scris pînă astăzi o carte mai atentă, mai informată, mai înțelegătoare despre opera lui Alexandru Macedonski. Analiza este atît de amănunțită încît nu rămîne nimic neexplorat, neexplicat; și,

în acelaşi timp, nimic neraportat la tot, la sinteza care reprezintă, nemărturisit, punctul de plecare. Adrian Marino este un critic, nu un documentarist. O astfel de radiografie poate cu adevărat să facă ridicolă „controversa Macedonski", răspunzînd aşteptării lui T. Vianu din 1926, ca fiind pentru autorul *Nopţilor* ceea ce sînt pentru Eminescu cele cinci volume de exegeză călinesciană. De altfel, lui Adrian Marino spiritul „lucrării" lui Călinescu nu-i e indiferent, cîtă vreme trebuie să întreprindă şi el, dincolo de analiză, o „demistificare"; un examen minuţios nu numai al operei, dar şi unul al deformărilor ei în conştiinţa contemporanilor sau a posterităţii. Aşa se justifică proporţiile cărţii. Era nevoie de o răbdare neînchipuită, aproape eroică, pentru a lua răstălmăcirii lui Macedonski orice temei; mai mult, pentru a putea scrie de acum înainte despre el fără crispare. Poetul era prea puţin un autor binecunoscut şi prea mult un caz: istoria literară traversa, în legătură cu el, un capitol senzaţional. Despre toţi ceilalţi scriitori români, istoricii literari cred că se poate vorbi cu obiectivitate: în faţa lui Macedonski ei deveneau subiectivi, privindu-l cu ostilitate şi răscolindu-i dosarul ca să scoată la iveală mereu alte probe împotriva lui. Monografia lui Adrian Marino, părtinitoare atît cît era necesar să fie cu un mare nedreptăţit, limpezeşte cazul şi face lui Macedonski acest serviciu paradoxal: îl dă pe mîna istoricilor literari şi a profesorilor!

N-aş spune că *Opera lui Alexandru Macedonski* este oricui accesibilă; ea are, la urma urmelor, un caracter aproape de specialitate şi talentul lui Adrian Marino nu poate interveni chiar pretutindeni – căci sînt atîtea pagini în care se analizează idei, influenţe, izvoare – ca să (vorba lui) „poetizeze materia". Ca şi în exemplul *Operei lui Eminescu*, ne aşteptam la un capitol asupra culturii poetului *(Puncte cardinale)*, la altele asupra filozofiei teoretice *(Ideile)* şi practice *(Concepţia de viaţă)*. Acestea se rotesc în jurul descrierii operei *(Structura)* şi al analizei estetice propriu-zise *(Arta)*.

Probabil nu mai este nimic esenţial de adăugat cu privire la formaţia ideologică şi literară, la cultura lui Macedonski. Examenul lui Adrian Marino nu e decît aparent descriptiv. În fond, el a descoperit o „direcţie iniţială" a spiritului macedonskian, – paşoptismul – şi a urmărit comportarea ei în tot lungul biografiei culturale a poetului. Principiul este unul structural, nu enumerativ: sîntem chiar avertizaţi că inventarul de idei n-are valoare cît timp lipseşte personalitatea care să-i dea unitate. Cultura lui Macedonski, a oricărui scriitor, este un tot: poetul primeşte influenţe doar în măsura în care e în stare să le asimileze. Adrian Marino porneşte dinăuntrul fiinţei intelectuale a

poetului spre a dovedi cum izvoarele ei externe, departe de a fi întîmplătoare, răspund unui apel al ființei înseși. În multe monografii personalitatea scriitorului apare justificată ideologic prin cultura lui, cînd – cum Adrian Marino demonstrează foarte bine la Macedonski – în definitiv cultura scriitorului e aceea care se justifică prin personalitatea lui. Normal ar fi în acest punct al cercetării, să trecem la „ideile" lui Macedonski. Dar capitolul consacrat lor (pe drept cuvînt, Macedonski fiind adesea un inteligent teoretician) ca și acela despre „concepția de viață" sînt lăsate pentru la sfîrșit. Aceasta se datorează probabil credinței criticului că „filozofia" nici nu are vreun înțeles în afara operei (analizată între timp), fiind la mijloc un poet. Lucrul e doar în parte adevărat, fiindcă există numeroase păreri teoretice („idei") ale lui Macedonski pe care le putem cerceta ca atare. Rămîne concepția de viață care, ea, da, nu poate fi analizată decît prin raport cu opera. Adrian Marino încheie precum începuse: se întoarce la omul Macedonski. Concepția de viață e rezultatul ultim (și corolarul) analizei, dovadă a „universalității" scriitorului. Nu e locul într-o cronică menită a semnala o carte de însemnătatea acesteia să intrăm în detalii. Totuși mi se pare că nu concepția dă sens personalității macedonskiene, ci opera. Aș fi preferat ca ultimul accent al cărții să cadă pe operă.

Nu am cuvinte să subliniez excelența capitolelor centrale ale cărții: descrierea operei și analiza estetică, în care *„elevația și prăbușirea"*, *„extazul și transfigurarea"*, *„iluzia și decepția"*, *„geniul și poetul"* și alte asemenea „dualități", formînd „carnea propriu-zisă a poeziei" sînt studiate dintr-o „perspectivă sistematic-evolutivă". *„Poetul* – subliniază Adrian Marino – *se exprimă, ca oricare altul, doar în personalitatea fragmentelor viabile, exemplare nu prin aspectele caduce – oricît de numeroase ar fi – ale operei. De aceea, caracterizarea estetică* (s.n.) *trebuie să plece numai de la acest nivel. Despre ce nu există nu se poate vorbi. În critică „cel puțin, neantul nu inspiră analize"*. Admirabile cuvinte! Dar de sînt și adevărate, înseamnă că abia analiză estetică face cu putință descrierea, căci n-are sens să descriem ceva a cărui existență n-a fost dovedită. Sau – și aceasta e de fapt justificarea lui Adrian Marino – descrierea nu se referă la operă, ca existență împlinită, ci la materia ei primă din care urmează a se constitui, la atitudinile morale, intelectuale, temperamentale ale lui Macedonski.

Există și precedentul exegezei eminesciene întreprinsă de Călinescu. Și acolo „analisele" veneau după „descrierea operei". Dar faptul se justifica astfel: se descriau imensele ruine ale poetului,

faţa lui virtuală. În cazul lui Adrian Marino, explicaţia separării unui strat de semnificaţii nici curat psihologice, nici curat literare, autorul ***Operei*** lui Alexandru Macedonski o datorează iarăşi biografului lui Macedonski. Era oarecum de aşteptat ca autorul biografiei – pe care acest volum o egalează prin erudiţie, dacă nu totdeauna prin acelaşi farmec şi aceeaşi culoare – să nu poată pierde din atenţie viaţa cînd scrie despre operă. Desigur, Adrian Marino e un critic prea subtil şi prea experimentat ca să uite că totdeauna (şi la Macedonski lucrul e aşa de limpede!) biografia devine poezie şi confesiunea lirism. „Definiţiunea" poetului nu mai răspunde, la Adrian Marino, convingerii lui Macedonski însuşi care remarcă privitor la Verlaine: *„în afară de sinceritate şi entuziasm nu există poezie"*. Totuşi chiar dacă nu mecanic, printr-o metamorfoză oarecare se admite că sentimentele omului Macedonski devin (cînd devin) poezie, căci altfel nu s-ar explica anticiparea analizei estetice prin fixarea cadrului moral. „Lirismul" (cu sau fără ghilimele) înseamnă pentru Adrian Marino expresia unui eu şi în acest sens afirmă el într-un loc, în glumă, că prin egoism Macedonski ar trebui considerat cel mai liric poet român! În linii mari, aşa şi este, cu precizarea că viaţa fiind materia poeziei, impulsul de a scrie nu este nevoia de a exprima pur şi simplu viaţa. Mai ales că la Macedonski, precizarea se dovedeşte repede exactă, biografia dăunînd operei. Macedonski nu e poet, dar devine. Există o dramă a creatorului: cînd dă ascultare impulsurilor lui cele mai adînci, Macedonski pare mai puţin poet decît oricînd. Ca să devină poet, el trebuie să se lupte cu aceste impulsuri, să nu se exprime. Ion Negoiţescu a arătat în ***Poezia lui Eminescu*** cum Eminescu se de-liricizează pe măsură ce nu mai dă ascultare vocii lui profunde; mi se pare că, dimpotrivă, Macedonski se realizează fugind de această voce care-l îndeamnă să-şi strige ura, sarcasmul sau iubirea, astupîndu-şi urechile cu ceară. Poetul adevărat se caracterizează nu atît prin ceea ce trăieşte, şi simte, cît printr-o stare a limbajului. Sentimentele sînt în poezie fapte de limbaj şi ne folosim de acest termen din psihologie în lipsa altuia mai potrivit. Emoţia poetică nu premerge expresia, ci e rezultatul ei. Macedonski e un exemplu strălucit pentru alternarea simplei confesii cu lirismul. Adesea (mai ales la început) el e sincer, fără a fi poet. Dilema lui permanentă – şi dualitatea cea mai profundă a firii lui de poet – este aceea dintre impulsul de a-şi exprima emoţiile şi impulsul de a scrie poezie. Că cele două atitudini nu numai că nu sînt identice, dar, cîteodată, cum se întîmplă la Macedonski, se şi opun, este foarte clar: poezia nu e expresia unei emoţii, ci emoţia unei expresii.

Cartea lui Adrian Marino e fundamentală, despre Macedonski, şi i se cuvine o discuţie oricît de largă. Dar ea ar depăşi chiar şi intenţiile unei cronici: ***Opera lui Alexandru Macedonski*** trebuie salutată ca o apariţie de multe decenii aşteptată şi care umple, în istoria noastră literară, un gol uriaş.

(Contemporanul, nr. 51, 1967)

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MARIN PREDA

„Imposibila întoarcere"

O contrazicere ciudată se poate observa în multe din comentariile consacrate prozei lui Marin Preda: autorul lui Moromete, țăran inteligent și cu filosofie a vieții, ar fi un scriitor... fără idei. Ar exista, ni se spune, în nuvelele de debut, în întîiul roman, „creație", însă nu idei, ceea ce explică și „eșecul" prozatorului în romanele ulterioare, cînd s-a adresat mediului citadin și intelectual. Lipsesc oare cu adevărat ideile în proza lui M. Preda? Chestiunea merită o clipă de atenție. Adevărul mi se pare altul și oarecum surprinzător: o idee găsim nu numai în ***Intrusul,*** roman citadin și problematic, dar și în schița ***La cîmp;*** perspectiva intelectuală a autorului nu e cu nimic mai prejos cînd scrie despre Cocoșilă sau chiar despre Stroe și Bîlea, doi ciobani care comit un viol, decît cînd scrie despre doctorului Sîrbu. Dacă este o diferență între unele și altele, ea este tocmai de „creație". Lumea satului apare, cel puțin deocamdată, la Marin Preda, mai organică și mai profundă decît lumea orașului. Dugu, în cincisprezece pagini, e un personaj mai viu decît Surupăceanu în două sute cincizeci, Pațanghel, unul mai original și mai memorabil decît doamna Sorana. Și nu intelectualitatea e în cauză, ci capacitatea prozatorului de a-și vedea eroii în carne și oase, în mediul lor de viață, și nu doar în marile împrejurări ale existenței, ci în gesturile lor cotidiene. Intrăm în misterul experienței și al creației scriitorului. Nimeni nu poate spune de ce nu există, în ***Risipitorii,*** în ***Intrusul,*** o scenă la fel de tulburătoare ca reuniunile țăranilor de la fierăria lui Iocan; nici o discuție politică, oricît de pasionantă, în care sînt angajați oameni de carte, profesioniști ai ideii, nu întrece în autentic și finețe discuția dintre Moromete, Cocoșilă și ceilalți. Diferență, inexplicabilă, de viață; nicidecum de idei. Fiindcă, în fond, ideile n-au lipsit niciodată lui M. Preda. Atunci? I-ar lipsi expresia intelectuală a sentimentelor...

Cum vine asta: „expresie intelectuală a sentimentelor"?, mă întreb după ce am citit ***Imposibila întoarcere*** *(Cartea Românească,* 1971), care adună mare parte din articolele publicate în ultimii ani de M. Preda, mai ales în „Luceafărul". Și simt că întrebarea mea sună a la Moromete, care are un stil al ideii. Despre un stil al ideii se cade să discutăm în primul rînd și în publicistica lui Marin Preda, care induce în eroare candoarea lui, dar nu rămîne mai puțin net și expresiv, adică intelectual. *„Ia să vedem, ce e rău aici?, se întreabă, de exemplu, publicistul, după ce-și exprimă îndoiala cu privire la formula de viață*

a orășeanului. Și urmează un șir de răspunsuri foarte precise. Chipul acesta de a stimula nedumerirea vine de la Moromete. Publicistul chiar se comportă uneori ca personajul său principal, de pildă intrînd într-o expoziție de sculptură pop și amuzîndu-se grozav de „sperietorile de ciori" pe care le vedea; veselia sinceră și în același timp unită cu ideea că arta mare și-a tras totdeauna o rădăcină importantă din grotesc și caricatural. Cineva, un prieten, critică „aberațiile" expuse și atunci scriitorul are o reacție care nu se poate să nu ne amintească de cronicile lui Moromete: „Și fiindcă eu continuam să fiu vesel și să surînd, omul meu tăcu, mă privi pieziș cîtva timp, așteptînd, și pentru că probabil văzu că n-aveam de gînd să renunț la veselia mea și să-i răspund, îmi întoarse spatele și ieși din expoziție". Stilul acesta, învățat de autor de la eroul său, rezidă în inocența și în emoția ideii.

Autor și personaje se întîlnesc într-o mare curiozitate și desfătare a lucrului nou, interesant; mintea tresare și se grăbește să profite de fiecare perspectivă deschisă în necunoscutul lumii. Problema țăranului și literatura, „ciudatele obiceiuri ale bucureștenilor" și o reflecție a lui Geo Bogza, spiritul primar agresiv și confesiunile lui Galaction – acestea și încă altele sînt prilejuri la fel de nimerite pentru inteligența scriitorului de a exercita, de a simți gustul aventurii spirituale așa cum erau pentru Moromete un discurs în parlament sau ce a zis Iorga, „cel care-avea doi creieri". Țăranul Moromete este ceea ce se cheamă un om de idei. El are concepție despre univers, cum zicea G. Călinescu despre eroii ***Bietului Ioanide.*** Iar limbajul lui este al unui intelectual, în ciuda perfectei lui autenticități țărănești. Nu altceva se întîmplă în cazul autorului însuși, care simulează adesea gîndirea și limbajul eroului, făcîndu-și din inocență un stil. El devine pe nesimțite „moromețian", conștient însă de a se fi lăsat atras de farmecul intelectual al personajului său. Scriitorul începe să se asemene cu eroul său cînd își dă seama că eroul, la rîndu-i, este în stare să-l exprime, mai bine; devenind „moromețian", M. Preda îl silește totodată pe Moromete să devină M. Preda.

În al doilea rînd, ***Imposibila întoarcere*** este o carte pasionantă prin chiar ideile sale. Într-un articol, citim această mărturisire semnificativă: *„Ideile sînt viața noastră! Ne facem despre noi înșine o idee, sau un sistem de idei, și nu renunțăm la ele nici atunci cînd vedem că din pricina lor ni se destramă căminul, ne pierdem prietenii și, uneori, în condiții excepționale, de convulsie socială, ne pierdem chiar libertatea și viața. Compromisul cu ideile e un lucru tragic, fiindcă omul simte instinctiv că ideea aceea e chiar el...".*

Falsul, simulația, minciuna sînt excluse. Scriitorul își pune acele întrebări care-l fac să fie el însuși și este el însuși în măsura în care și le pune; ***Imposibila întoarcere*** nu e o carte de reflecții ocazionale (cum ar putea-o indica, superficial, sumarul); e profesia de credință politică și artistică, documentul unei conștiințe. Strînse azi în carte, articolele din „Luceafărul" nu numai că nu-și pierd cu nimic din interes, dar revelă mai bine ideile principale, firul conducător al gîndirii. Știm, recitindu-le, că exprimă o convingere. Și este reconfortant sentimentul, lucid și onest, în orice pagină scrisă, nu doar atunci cînd funcționează angajamentul fundamental al operei literare. O formă a compromisului cu ideile, pe care M. Preda n-a mai evocat-o, este și slăbirea (sau încetarea) sincerității, cînd scriitorul părăsește temporar instrumentul de expresie de care se simte în primul rînd legat. Există, din nefericire, și opere literare mincinoase; dar minciuna lor reprezintă un pericol (social) neglijabil pe lîngă minciuna strecurată în gesturile „secundare" ale cîte unui mare scriitor, care-și rezervă sinceritatea pentru romanele și poemele sale. M. Preda refuză această dualitate, înțelegînd să nu se trădeze nici în afara operei propriu-zise. ***Imposibila întoarcere*** este o manifestare directă de cunoștință politică și morală. Poate că unele din articole nu vor mai părea actuale peste cincizeci de ani, cînd ***Moromeții*** vor continua să conteze ca un roman excepțional. Riscul inevitabil al publicisticii. Important e altceva: faptul că asumîndu-și acest risc, M. Preda n-a aplicat articolului de ocazie o altă măsură morală decît aplică romanului. Este ceea ce rămîne cu adevărat.

(Contemporanul, nr. 34, 1971)

ION CARAION

„Sfîrşitul continuu"

„Scriem cu toate lecturile noastre, fidele sau infidele", notează Ion Caraion pe o pagină din ***Sfîrşitul continuu,*** original eseu consacrat lui G. Bacovia. Am putea adăuga, gîndindu-ne şi la restul publicisticii autorului ***(Enigmatica noblețe, Pălărierul silabelor):*** scriem cu toate obsesiile noastre, cu toată ființa noastră, fermă, labilă, secretă, făţişă. Există mereu la Ion Caraion ceva „obsedat", un exces al ideii sau al frazei. Lucrurile par a fi luate necontenit în răspăr. Stilul este net, tăios, lipsit de acea seninătate care reflectă, de obicei, la un critic voința de imparțialitate. Publicistul nu numai nu-şi ascunde *parti-pris*-ul, dar îl exhibă, cultivînd la tot pasul dezacordul, e un polemist înnăscut, stăpînit de o furie rece şi metodică. Sinceritatea lui este artistic trucată, deşi nu mai puțin convingătoare din această cauză, un efect de sunet sau de lumină ce măreşte sentimentul de autenticitate al spectacolului. Eliptică, aproape gîfîită, alungată din urmă de demonii contradicției, confesiunea lui iritată se lungeşte totuşi pe sute de pagini, irepresibilă ca o pură dispoziție umorală. Nici o clipă de pace, într-o întreagă carte: din contra, o neliniştește ce se acumulează ca norii înainte de furtună, răbufnind apoi deodată într-un vîrtej de cuvinte care-ți astupă ochii şi urechile trăgîndu-le la fund: *«Se poartă foarte mult stupiditatea mentalității că un artist se mai află sau nu în plină vigoare, cu toate motoarele lui în funcțiune, mai poate ori nu fi germinator de puncte de vedere despre el, mai merită sau ba interesul, în măsura, doar în măsura în care acel artist îşi înnoieşte mereu şi mereu repertoriul, viziunea, tehnica, – în sfîrşit sînt o mulțime de cuvinte mari, grele, prea serioase pentru atîta neseriozitate, intimidante, la îndemîna criticilor stabilizați şi a specialiştilor în artă. Sau în toate artele. Ei te divulgă la iuțeală publicului dacă te-ai înnoit sau nu, cum stai în ultimele 24 de ore cu viziunea şi cu „aparatul", aparatajul sau aparatura, ce ai prin creuzetele şi retortele laboratorului. Pe urmă, prin încă pe atîtea săptămîni, cu alți inseparabili ai artei obținute prin aromate, clăbuc şi lustru, pe urmă iar se ocupă comentariile de cîte pene clămpănitoare au irozii în evantaiul cozii – şi tot aşa mereu, timpul trece, gloria gîfîie alergînd filantropică de la o creşă la alta, pînă i se termină proviziile, pînă ce se face seară. Iar apoi noapte. Şi noapte rămîne. Noaptea sugarii orăcăie în continuare după suzete şi biberoane, dar laptele gloriei s-a sfîrşit, el trebuie înmulțit cu apă. Ceea ce se şi face. „Dada a le cerveau comme un cerveau..." – pretindea insurecția de la Zürich.*

Critica înțeleasă astfel folosește însă un creier diferit... Asemenea cusătoarelor din plămînii marilor case de lansat modele, într-o asemenea „concepție" poetul trebuie să semene croitorilor parizieni care furnizează de cîteva ori pe an modă, pentru ca tot de atîtea ori pe an epatantele lor furnituri să iasă din uz și apoi din uzul amintirii... Natura se înnoiește mai rar – și totuși a inventat floarea, omul, stalactita, cristalele, dragostea, lacrima, zborul și bunul simț, pe care le „creează" milioane de ani la fel. Ea nu e genială. Atributul de excepțional, întruna și anapoda vînturat, ei nu i se conferă. Trăind înăuntrul ei, care s-o observe? Geniale sînt girueta, paiața, toba, cîrpa din vîrful prăjinii, titirezul și alvița, că e și dulce. Excepțional este ventrilocul, că a inventat întreruperea aproape continuă a tăcerii și se extinde pînă-n teritoriile fiecărei urechi... Se cheamă erezie sau candoare, iar cu ea se măgulesc spiritele simplificărilor, presupunerea că exclusiv în tinerețe puterea de creație artistică excelează și maturitatea ar implica fatal recluziunea realizărilor impunătoare, abrevierea mesajului, împuținarea progesiunii, apologia precarităților de fel de fel de nuanțe, intrarea în conul de umbră al destinelor care nu mai sînt chemate la pupitru. Dar există o pravilă sau un rețetar al gloriei cînd, în artă, marele senior este imprevizibilul și doar el?» Am transcris această pagină pentru argheziana ei bogăție de „injurii" superb gratuite (căci, cine, la urma urmei, s-ar îndoi de afirmațiile autorului?), trăind dintr-o beție estetică de cuvinte mai amețitoare ca vinul. Ea ne dă tonul criticii lui Ion Caraion, amestec curios de observație exactă, competentă, și de pătimașe ieșiri contra a tot și a tuturor, de libertate pînă la anarhie a spiritului și de calcul vecin cu prejudecata.

Punctul de pornire al ***Sfîrșitului continuu*** nu e nou: *„Bacovia nu va înceta niciodată a fi pînă la un punct sincer, după cum nu va renunța total să-și reflecte și să-și filtreze de la un punct tehnic încolo acumulările senzoriale, ideile sensibile, acuitățile intuite. Vom dezvolta, într-o măsură, această – să spunem – ambiguitate bacoviană, poate singura importantă..."*. Demonstrația însă este admirabilă și pe alocuri surprinzătoare. Un prim capitol analizează mijloacele tehnice ale liricii bacoviene, reductibile la *„abundența verbelor și masarea lor chiar din primul sau din primele versuri"*, *„diseminarea negației în tot cuprinsul poeziei"*, *„perdelurile și atenuările pe care le strecoară părerea că..."*, fragmentarismul și „jurisprudența" ca procedură artistică. Un Bacovia modern, prin instinct, dacă nu prin conștiință, înțeles de critică tîrziu, abia după ce ea însăși și-a educat sensibilitatea la școala noii poezii – iată concluzia la care Ion Caraion ajunge. Și dacă sincronismul se aplică undeva mai

bine, el se aplică tocmai în cazul poetului român al acestui secol care pare cel mai departe de programele şi de agilităţile lui, izolat după vîrsta de 40 de ani într-o absenţă deplină ca o posteritate. Verbele folosite de poet sînt inventariate şi statistic examinate, cu o plăcere de stilistician modern dedat la jocul cantităţilor, spre a se dovedi o structură dinamică care-l desparte pe Bacovia de toţi contemporanii români; dar cînd argumentarea e pe pragul de a deveni fastidioasă prin stăruinţă, criticul descoperă brusc poezii întregi făcute doar din substantive, ca nişte construcţii în care cărămida stă aşezată direct pe altă cărămidă fără liantul nici unui mortar. Sugestive, astfel de observaţii rămîn în definitiv la fel de discutabile ca şi aproximaţiile celei mai impresioniste critici: *„Nimeni pînă la Bacovia, în toată poezia noastră,* – continuă Ion Caraion în sensul metodei sale lingvistice sui generis – *n-a mai folosit într-o atît de zdrobitoare cantitate adverbul* ***nu****, care de atîtea ori ştie (comportîndu-se în toate chipurile, ca sfredelele sau ca nişte şurubelniţe, ca tîrnăcopul sau ca acul) să afirme mai mult şi mai intelectual decît afirmă fratele său* ***da****. În sala de arme a bogăţiei unui limbaj,* ***nu*** *seamănă cu balamaua uşii"*. Ceea ce urmează (mai ales al treilea capitol) este o prea stufoasă şi laborioasă analiză bachelardiană a universului celor şaptesprezece poezii ce ar fi fost scrise de Bacovia pînă la 18 ani şi în care poetul se găseşte întreg, cu toate obsesiile şi artificiile sale. Relaţiile sînt, aici, înainte de orice, uimitoare. Cunoscător ca puţini alţii al poeziei (nu spune el însuşi că pentru a scrie despre Bacovia ar trebui să citească toată poezia lumii?), Ion Caraion citează în sprijin zeci de versuri, care nu probează numaidecît filiaţii directe, dar care stabilesc, în orice caz, un regim de afinităţi niciodată investigat cu atîta generozitate. Nu e vorba de istorie literară, ci de o critică de poet. Înainte de a fi un savant, Ion Caraion e un cititor nesăţios. El se împotriveşte, de altfel, ideii că poezia lui Bacovia ar datora ceva circumstanţelor: *„maturul poet Bacovia, în ultimă instanţă, nu-i altul decît tînărul poet Bacovia, fără nici un paradox"*. Cele şaptesprezece bucăţi de pînă la 1898 sînt oferite comentatorului de cercetarea biografică a Agathei Bacovia de acum cîţiva ani. Un istoric literar ar fi trebuit să fie de două ori mefient: o dată faţă de caracterul, cum să zic, foarte sentimental al biografiei, deloc sigură în latură informativă; şi a doua oară faţă de simplificarea ce se introduce pe această cale în interpretarea poeziei propriu-zise. E neîndoielnic că Bacovia, ca orice mare poet, îşi conţine determinarea ca organismele ereditatea; dar să se fi exprimat el deplin şi de la început în afara condiţionărilor externe? Cea mai elementară dialectică ne pune în gardă contra unei asemenea idei.

Eseul lui Ion Caraion rămîne magistral mai cu seamă în cîteva din intuițiile lui principale, care-și găsesc, adesea, formulări memorabile, la limita aforismului. Iată una din cele mai frumoase definiții critice ale poeziei bacoviene:

„Rostirea sa e redusă la maximum, ca în desenele celebre izbutite simplu dintr-o singură linie sau două:

Un cuvînt e un univers.

Pus alături de altul, sugerează ideea de spațiu.

Și spațiile sînt pustii".

(România literară, nr. 42, 1977)

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MONICA LOVINESCU

„Unde scurte" (I)

Monica Lovinescu nu mai are nevoie de nici o prezentare. Noi toți am ascultat-o cu sfințenie, vreme de treizeci de ani, de două ori pe săptămînă, la Radio Europa Liberă, comentînd cărți și evenimente culturale. Un cronicar literar devenit legendă vie. Fapt foarte semnificativ: într-o lume în care literatura a fost tulpina de trestie prin care un întreg popor a respirat, cronicarul literar a jucat rolul salvatorului de la înec. De n-ar fi decît atît, și tot am avea motive să vedem în Monica Lovinescu unul din factorii esențiali ai renașterii literaturii noastre, pe fondul destalinizării Răsăritului, cum spune ea însăși. Precizînd totodată, cu modestie, că nu se consideră nici observator, nici judecător: *„Las observația străinilor și judecata, celor de apoi. Deocamdată, aci șezum și plînsem împreună"*. E foarte adevărat că implicarea morală a Monicăi Lovinescu în afirmarea literaturii române din anii '60–'80 este lucrul cel mai important. Cine dintre noi n-a simțit asta? Și, apoi, cine n-a dorit să-și confrunte opiniile cu ale ei ori să fie omologat de ea? Cele trei decenii de cronică radiofonică a Monicăi Lovinescu se întîmplă să coincidă cu cele trei decenii de cronică în presa scrisă a subsemnatului. Așa că vorbesc în perfectă cunoștință de cauză. Referindu-mă la mine îi am în vedere în fond pe toți aceia care, în țară, au fost, deopotrivă, martori și protagoniști, în procesul constituirii unei literaturi adevărate în condițiile cenzurii comuniste. Nu mă simt ispitit să transform articolul de astăzi într-o confesiune. Mai degrabă, mi se pare util să încerc să arăt cu toată obiectivitatea de care sînt capabil, în ce a constat raportul dintre cronica Monicăi Lovinescu și cronica noastră, a celor din țară. Regimul comunist ne bănuia, pe noi, cei de aici, de colaborare cu Europa Liberă. O colaborare a existat, dar nu de tipul aceleia la care, în mentalitatea lui polițistă, face aluzie regimul. Colaborarea a fost un efort conjugat – deși, așa zicînd, spontan, fără contact direct sau înțelegere prealabilă – pus în slujba literaturii naționale. Aveam același țel și eram animați de același ideal: doream ca literatura care începuse să se înfiripe o dată cu destalinizarea, să fie cît mai valoroasă și de neoprit din drumul ei; și să întrețină, în contextul societății totalitare, climatul unei gîndiri libere, democratice și pluraliste. Nimeni dintre noi nu credea că va trăi sfîrșitul comunismului. Dar foarte mulți au sperat că el se va produce într-o zi și au făcut tot ce a depins de ei ca să-l grăbească. Iar în absența unei adevărate vieți politice și a unor

elemente viabile de societate civilă, literatura a reprezentat o formă de rezistență dintre cele mai eficace. A o comenta onest și curajos însemna a-i permite să se dezvolte și să-și joace rolul. O literatură care n-ar fi avut valoare și n-ar fi dovedit probitate morală ar fi compromis totul. Importanța criticii **au jour le jour**, a cronicii literare, de aici s-a născut.

Două sînt observațiile de la care Monica Lovinescu pornește, atunci cînd își reconsideră activitatea, în **Cuvîntul înainte** al culegerii de cronici apărută sub titlul ***Unde scurte*** la Madrid în 1978 și la București în 1990 (și care cuprinde cronici dintre 1962 și 1971, cele de după această dată urmînd a fi reunite într-un al doilea volum): prima este că în România n-a existat, după epoca Hrusciov, o „inteligheția", în sens de elită a curajului civic, ca în URSS, Cehoslovacia sau Polonia; cealaltă este că în literatura română scrisă în aceeași perioadă au prevalat esteticul, „valoarea", arta. *„Avem poate literatura cea mai evoluată din Răsărit*, notează autoarea. *În timp ce în alte țări pana alerga prea repede pe hîrtie pentru că avea prea multe de dezvăluit, de mărturisit, pentru că trebuia secate toate bălțile minciunii, ipocriziei, mîlul moral, la noi se lucra cu migală la cuvînt, se încerca saltul în contemporaneitate, nu prin tematică, ci prin forme. Din zbuciumul inteligheției răsăritene se năștea o contestare radicală (...) La noi, în acest timp, nici o operă cu astfel de dimensiuni, deoarece marile accente nu se obțin prin ignorarea unei obsesii"*. Trebuie să admitem că, în linii mari, lucrurile așa stau. Acțiunea civică a fost mediată în România ceaușistă de către literatură și, în general, de către cultură. Cel puțin pînă la o anumită dată. Monica Lovinescu ia în considerare, ea însăși, în **Epilogul deschis** la carte, din 1972, și în **Post-Scriptumul** din 1978 faptul că o contestare directă și de natură politică n-a lipsit cu totul la noi, doar că ea a fost rodul unei epoci mai recente. Dar trebuie spus totodată că accentul pe estetic n-a condus pur și simplu la o literatură evazionistă. Monica Lovinescu e de părere contrară. Ea scrie: *„La noi teroarea stalinistă a fost pusă între paranteze. Literatura nu s-a ocupat de ea. La foarte puțini scriitori – n-ai nevoie de degetele unei mîini pentru a-i număra – mai circulă prin romane cîte un personaj care a fost arestat, o greșeală în colectivizare, un non-sens în aplicarea legii..."*. Și încă: *„Așa a început – tardiv – liberalizarea în România. Printr-o literatură de evaziune, respectînd tabu-urile esențiale: procesele, închisoarea, colectivizarea, canalul"*. Această judecată severă era nedreaptă chiar și în 1971 sau 1972, cînd pare emisă ca să nu mai spun că mai tîrziu ea nu mai are nici o acoperire. Postfețele succesive, pe care le-am menționat, ale ***Undelor scurte*** nu

revizuiesc, nici ele, în mod esențial judecata, deși se referă, cum arătam, la radicalizarea atitudinii unor scriitori, la cazurile de „defecțiune" ideologică deschisă produse aproape imediat după Tezele din iulie 1971 (Goma, Țepeneag, Negoițescu). Monica Lovinescu rămîne pînă la capăt apărătoarea ideii evazionismului. M-aș fi așteptat ca măcar nota introductivă la ediția de la Humanitas să îndulcească hapul. Dar nu, ea este laconică și... evazivă.

Argumente împotriva ideii cu pricina ne oferă înseși textele din ***Unde scurte,*** care comentează (și, încă, în spiritul presupus de mine) opere precum ***Moromeții,*** volumul al doilea, sau ***Intrusul*** lui Marin Preda, romanul ***F*** al lui D.R. Popescu, ***Absenții*** lui Buzura, ***Ultimii*** de Bujor Nedelcovici și altele. La aceasta, putem adăuga critica, polemicile și, în general, atmosfera din jurul cărților care, în anii '60, pe care Monica Lovinescu îi are în vedere, s-au făcut ecoul unor destul de numeroase poziții neevazioniste, al unei anumite transparențe ideologice, menite să descurajeze spiritul primar agresiv (cu expresia lui Preda) și să sprijine toleranța culturală. ***Imposibila întoarcere*** a apărut o dată cu Tezele din iulie: nu e necesară cine știe ce perspicacitate ca să-ți dai seama că Marin Preda i se opunea deschis lui Nicolae Ceaușescu prin cartea sa și că, în dispută, se află chiar obligația literaturii adevărate de a nu se preda ideologiei comuniste. Se pot găsi și alte exemple. Bătălia care avea loc în cultura abia mijind, ca iarba de primăvară de sub lespedea stalinismului, se purta pe multe planuri, din care cel mai important rămîne, totuși, acela al operelor înseși. Desigur, de la o literatură mincinoasă nu e nimic de sperat. Ea n-are cum fi, în vreun fel, valoroasă estetic. Dar de o literatură bună (cum au fost atîtea din romanele „obsedantului deceniu") se leagă speranțe dintre cele mai mari. A avea, în condițiile celei mai vigilente cenzuri din toată Europa de est, cîteva zeci de romane, de plachete de poezie sau de eseuri și articole critice, de monografii și istorii literare, a căror valoare se situează deasupra mediei, reprezintă deja o performanță.

Se poate, desigur, pune întrebarea și în alt fel: ar fi fost mai bine ca în locul acestei literaturi valoroase artistic și al acestor scriitori admirabili în eroismul lor discret sub raport politic, însă devotați artei lor, să fi avut de la început un număr mai mare de disidenți și o rezistență politică nemijlocită, prin acțiuni concrete sau prin texte propagandistice nete? Nu m-aș grăbi să răspund. Ca să fiu absolut sincer: nu știu care este răspunsul cel bun. Mi se pare inutil, pe de altă parte, să prelungesc polemica. Oricum, dacă am provocat discuția, este mai ales pentru că opinia Monicăi Lovinescu din 1971 continuă să fie

şi astăzi îmbrăţişată de către unii, în pofida acumulării dovezilor care o infirmă, ba chiar cu o sporită intoleranţă faţă de opinia contrară. N-a existat literatură adevărată decît în exil în tot timpul comunismului, a declarat de curînd, într-o emisiune televizată, un cunoscut critic, care, spre deosebire de Monica Lovinescu, a trăit şi trăieşte în ţară. Aşadar, neradicalismul politic devine în cele din urmă argument că literatura română a ultimelor decenii a fost sublimă, dar a lipsit cu desăvîrşire. Ceea ce, firește, Monica Lovinescu n-a susţinut ea niciodată. I-am auzit pe alţii susţinînd că ar fi trebuit să ne abţinem a publica sub Ceauşescu. Lasă că expresia „sub Ceauşescu" înseamnă şi liberalizarea din deceniul 7 şi dictatura din deceniul 9, dar, pusă în aceşti termeni, problema se transformă într-un soi de nihilism puţintel absurd şi nu ne mai ajută să înţelegem ce s-a petrecut cu noi şi literatura noastră vreme de aproape o jumătate de secol.

Să ne întoarcem la remarcabilele cronici ale Monicăi Lovinescu din ***Unde scurte.*** Aşa cum voi încerca să demonstrez în articolul viitor, ele s-au aflat necontenit într-un raport de complementaritate cu acelea ale criticilor din ţară, de care s-au deosebit în multe privinţe, cum era normal, dar împreună cu care au făcut din cititorul român al anilor '60 nu doar un mai competent cunoscător de literatură, dar şi un om educat într-un anumit spirit, acela al valorii profesionale şi deopotrivă al onestităţii morale.

(România literară, nr. 11, 1991)

„Unde scurte" (II)

Complementaritatea, la care m-a referit în articolul de săptămîna trecută, dintre cronicile literare rostite de Monica Lovinescu la Radio Europa Liberă şi acelea publicate în presa din ţară, poate fi examinată pe mai multe planuri. E lesne de admis, înainte de orice, că, în condiţiile cenzurii interne, cînd o mulţime de lucruri trebuiau tăcute sau numai sugerate, existenţa însăşi a unui comentator inteligent de literatură contemporană care scăpa de rigorile cenzurii a fost o mare şansă pentru toată lumea. La 27 martie 1965, Monica Lovinescu distingea, într-un articol consacrat Conferinţei Scriitorilor, între *„un punct de vedere tactic şi un altul al adevărului"* în comentarea evenimentelor culturale din România. *„Or, dacă punctul de vedere tactic este singurul adoptat în ţară, numai datorită lui – spun unii – s-a putut dobîndi ce s-a dobîndit, e o elementară datorie ca noi cel puţin, care nu sîntem legaţi de aceleaşi imperative şi care n-avem de înfruntat aceleaşi primejdii, să nu pierdem din vedere pe celălalt,*

al adevărului". Precizînd (e obligatoriu!) că punctul de vedere tactic nu exclude adevărul, ci doar îl filtrează, trebuie să remarcăm, şi reversul, şi anume că adevărul, la rîndul lui, poate fi primejdios, dacă nu-şi asociază tactica, sau, cum spune tot Monica Lovinescu într-o frază anterioară, *„a interveni de aici (din exterior), a descifra şi mai ales a încuraja anumite tendinţe mai îndrăzneţe, ar putea da arme acelora care mai pot avea încă tot interesul să zăgăzuiască acest proces"*.

Limita, imediat perceptibilă, a comentariilor critice publicate în ţară era aceea a contextelor. Nu ne împiedica nimeni de obicei să scriem ce credem despre cărţi, dar aveam mari dificultăţi să situăm aceste cărţi în istoria recentă, care le dăduse naştere, şi mai ales să apreciem impactul lor asupra mentalităţii publice. O făceam uneori, dar cu prudenţă sau pe ocolite. N-aveam voie să uităm că, dacă domeniul strict al literarului ne era, aproape pe de-a-ntregul şi în principiu, permis (cel puţin, de la o anumită epocă încoace), domeniul social sau politic, ne era, el, interzis. Eram ţinuţi să nu legăm făţiş adevărurile literaturii de adevărurile societăţii. În orice caz, dacă le legam, o făceam pe risc propriu. În ***Unde scurte*** se află multe articole pe care noi nu le-am putut scrie în ţară şi care se refereau la evenimentele sau la atmosfera culturală. Voi alege spre exemplificare unul din februarie 1969, care prevedea (şi cu cîtă îndreptăţire, după cum am constatat curînd!) *„o redeşteptare a strigoilor, un asalt al umbrelor"* staliniste. Ion Băieşu fusese îndepărtat de la conducerea revistei „Amfiteatru", fiindcă îngăduise publicarea unei mese rotunde despre vis ca modalitate de cunoaştere a realităţii şi ca instrument artistic. „Contemporanul" pornise o adevărată campanie contra „oniricilor" (Dimov, Ţepeneag) (printre protagoniştii ei, Paul Everac, nelipsit ori de cîte ori PCR avea nevoie de el, mereu combativ şi virulent). O altă campanie vizase antologia mea de ***Poezie română modernă*** (aici, alt protagonist, necontenit, prezent la datorie, C. Stănescu), trimisă la topit, după destituirea directorului editurii, Ion Bănuţă, şi a redactorului şef al colecţiei „Biblioteca pentru toţi", Mihai Şora. Strigoii nu suportă lumina zilei. Transparenţa îi ucide. Este, probabil, motivul pentru care cenzura nu ne îngăduia să discutăm asemenea probleme în presa din ţară. Le discuta Monica Lovinescu la Radio Europa Liberă.

O complementaritate mai subtilă a fost aceea care privea însuşi modul analizei operelor. Atît din cauza cenzurii, cît şi din iluzia noastră, a celor de aici, că trebuie apărată în primul rînd cauza literaturii în ordine artistică (aceea împotriva căreia cenzura nu avea

putere), noi eram tentați să ne ocupăm de forme, de mijloace ori de procedee. Și, nu în ultimul rînd, de conexiuni cu literatura străină. Ca să nu ne sufocăm, le exageram cîteodată (Și eram penalizați prompt de luciditatea Monicăi Lovinescu). Sigur că, într-o lume normală, acesta e unul din scopurile criticii. Sub dictatură, accentul exclusiv pus pe forme semăna (sau era) și un mijloc de a evita coliziunea cu cenzura, deci, o evaziune. Lucrurile trebuie considerate, firește, cu grijă. În realitate, noi nu ocoleam cu totul conținuturile operelor și societatea din care ele porneau, însă nu puteam merge pînă la capăt. Ei bine, cronicile Monicăi Lovinescu tratează îndeosebi despre aceste aspecte, acordînd o mai mică atenție artisticului. Să nu se înțeleagă, din nou, că Monica Lovinescu este insensibilă la arta scriitorilor sau că o separă, în mod maniheist, de valorile sociale și etice implicate în substanța operelor. Nici gînd! Există, între cronicile ei, destule în care se face dovada celei mai depline sensibilități față de artistic: de pildă, cronica în care e „descoperit" Ștefan Bănulescu, în 1966, sau aceea despre poezia lui Mircea Ciobanu, sau aceea despre ***Morometii II,*** în care, pe lîngă observațiile sociale, există și o foarte personală analiză a originalității lui Preda în portretizarea țăranului. Chestiune, deci, de dozaj și de tactică.

Este obligatorie și o altă precizare. Cronicile din ***Unde scurte*** se referă la numai zece ani de literatură, dar în care se impune o nouă generație de scriitori și apar primele cărți netributare spiritului realist socialist. În prima jumătate a deceniului, nu există încă nici o carte foarte valoroasă. În a doua jumătate, ele sînt destul de multe. Criteriul de analiză se schimbă și e de remarcat mobilitatea intelectuală pe care a dovedit-o Monica Lovinescu. Iată: una e să recenzezi în 1962 romanul ***Pe muche de cuțit*** al lui M. Beniuc și alta, în 1969, poeziile lui Emil Botta. În primul caz, recenzia nu conține considerații asupra valorii literare (inexistente) a romanului, ori asupra specificului artei sale, ocupîndu-se de o problemă care, în ordine artistică, ar fi fost marginală, dacă nu chiar nepertinentă, dar care devine foarte importantă în contextul cultural al vremii și anume felul cum apare, ca personaj, în roman L. Blaga. Era imposibil ca acest lucru să fie relevat în critica din țară, înainte ca Blaga să fie reconsiderat (operație aflată, în 1962, la debutul ei). Și încă!

Complementaritatea se vădea, astfel, și în alt plan. Dacă *„reconsiderarea moștenirii culturale"*, cum se spunea cu o expresie jdanovistă, cădea în sarcina istoricilor literari și a criticilor din România, semnalarea omisiunilor a fost mereu sprijinul cel mai eficient pe care Monica Lovinescu ni l-a furnizat, în această ordine de lucruri.

Ea putea vorbi liber (şi a vorbit) atît despre autori de dinainte de război, cît şi despre autori români care trăiau (sau trăiseră)în exil. Noi însă nu puteam să ne referim (sau nu totdeauna) la Cioran, Eliade şi Ionesco. Cît despre exilaţii de dată recentă, asupra lor domnea cea mai deplină tăcere în presa din ţară. Despre ei şi cărţile lor a scris în schimb Monica Lovinescu. Îl reeditam pe poetul Blaga, dar nu ne pronunţam despre filosof. Îl comentam pe Ion Vinea prin prisma ediţiei din 1965, dar „uitam" versiunile „avangardiste" ale aceloraşi texte, apărute înainte de război. Cînd mă gîndesc cum s-a completat, în tot cursul deceniului 7, încet, dar sigur, ca un joc de Puzzle, tabloul literaturii române, îmi dau seama că impulsul a venit necontenit din două direcţii şi pe două căi diferite: din partea criticii din ţară, care a făcut dovada unei mari abilităţi, şi chiar viclenii, şi din partea cronicilor Monicăi Lovinescu, mereu atentă la ce se petrecea şi capabilă a indica golurile de umplut ori pericolele potenţiale.

Dincolo de acest aspect istoric al „colaborării" noastre, trebuie relevate şi meritele, aşa zicînd, în sine ale acţiunii critice a Monicăi Lovinescu. Cel dintîi este chiar oportunitatea acestei acţiuni. Citind, după un sfert de veac, cronicile din ***Unde scurte,*** ne dăm seama că Monica Lovinescu a intuit de cele mai multe ori corect tendinţele de moment şi psihologia autorilor. Nu e lăudabilă, pur şi simplu, opoziţia ei permanentă arătată acelor autori compromişi, care au făcut dintotdeauna jocul partidului comunist (E. Barbu, Paul Everac, Al. Oprea etc.), dar mai ales presimţirea devierii de la linia dreaptă a criticii scriitoriceşti a unor oameni înzestraţi cu talent sau cu ştiinţă de carte (E. Papu, Nichita Stănescu, N. Balotă, Adrian Păunescu), uneori înainte ca alţii, aici, să-şi fi dat seama. Şi, vorbind despre oportunitate, puţini au sesizat mai bine promisiunea de schimbare adusă, în anii '60, de noua generaţie literară. Cele mai multe dintre cronicile entuziaste ale Monicăi Lovinescu – puţine la număr – se referă la cărţi ale, pe atunci, tinerilor scriitori. Nu întîmplător, ***Epilogul deschis*** din 1972 se încheie cu mărturisirea unei decepţii: „demisia" unei părţi din tînăra generaţie. Tezele din iunie 1971 au fost întîmpinate cu nelinişte în ţară. Ne amintim cu toţii foarte bine momentul. Faptul că, în corul acelora care au aderat demagogic la spiritul lor, s-au auzit şi vocile unor scriitori tineri (M. Ungheanu, Aurel Dragoş Munteanu, Alexandru Ivasiuc etc.) a constituit un semnal de alarmă. Prea repede confirmat de atitudinea laşă a breslei faţă de Paul Goma. E adevărat că demisia morală a generaţiei noastre n-a fost totală. Din fericire, Monica Lovinescu s-a înşelat. Dar capacitatea de a sesiza la vreme eroarea trebuie considerată una din însuşirile ei de căpătîi. Chiar şi cînd a părut

o Cassandră. De la distanță și bazîndu-se adesea doar pe observarea textelor (căci nu cunoștea personal pe protagoniști și nici nu avea toate elementele necesare), Monica Lovinescu a reprezentat unul din cele mai precise barometre ale atitudinii noastre morale. În altă ordine de idei, deși spațiul nu mi-a permis să mă ocup de această latură, mai mult de jumătate din cronicile pe ***Unde scurte*** examinează literatura estului european, în ansamblul său, și cîteva din ecourile occidentale, îndeosebi franceze. Ce se petrecea în România era astfel raportat la ce se petrecea la vecinii noștri de lagăr. Cronicile Monicăi Lovinescu despre marile cărți ale rezistenței anticomuniste din Europa de răsărit ar merita un comentariu separat. Acum și aici mă interesează măsura în care ele ofereau cronicarului – și nouă, celor care-l ascultam – cutia de rezonanță absolut necesară pentru propriile preocupări, drame și obsesii. În sfîrșit, nu poate trece nerelevată calitatea expresiei acestor cronici sau, mai curent spus, talentul cu care ele sînt scrise. Monica Lovinescu este un cititor atent și un comentator exact, fără a pierde din vedere nuanțele, și, chiar dacă știe că vorba zboară (ea își rostea articolele în fața microfonului), sau poate tocmai de aceea, nu uită s-o fixeze în formule memorabile. Astfel de formule au făcut epocă. Au circulat printre scriitori ca un folclor critic. Multe îmi mai răsună și acum în urechi.

Unde scurte este documentul unei epoci din cultura română și totodată expresia unei vocații critice. Ne privim în carte ca într-o oglindă, care nu ne arată totdeauna nici cum am dori, nici cum ne închipuim: dar din această imagine, care ne vine de departe, confruntată cu dramatica noastră experiență personală, învățăm să ne cunoaștem mai bine. Cu decenii în urmă, ascultînd-o pe Monica Lovinescu, încercam să scrutăm viitorul unei literaturi din ce în ce mai promițătoare. Astăzi, citind-o, vedem deja trecutul acelei literaturi. O istorie care s-a făcut și o istorie care se scrie: nici una, nici alta nu sînt de imaginat fără contribuția Monicăi Lovinescu.

(România literară, nr. 12, 1991),

EUGEN BARBU

„O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent"

O carte cum este ***Istoria polemică şi antologică*** a lui Eugen Barbu, din care a apărut deocamdată volumul despre ***Poezia română contemporană,*** se loveşte în chip inevitabil şi de rezistenţa criticilor, care acceptă cu greutate în astfel de întreprinderi amestecul scriitorilor, consideraţi principial prea subiectivi, şi de aceea a multor scriitori, iritaţi la rîndul lor de posibila schimbare a ierarhiilor stabilite. În general, soarta sintezelor ce şi-au ales ca obiect actualitatea imediată, aceasta a fost mereu, pînă la calmarea pasiunilor. Nimic surprinzător, deci, în primirea oarecum tulbure ce s-a făcut cărţii lui Eugen Barbu (şi sîntem abia la început), fiind la mijloc şi spiritul foarte neconformist şi iubitor de teribilisme al autorului, care scandalizează, cu program aş zice, declarîndu-şi intenţiile de la început (Avertisment): *„Cititorul acestui volum va fi surprins negăsind în sumarul final* ***nume cunoscute*** *de poeţi pe care, trebuie precizat de pe acum, autorul acestei antologii nu i-a ocolit. De altfel, din bibliografia anexă va reieşi limpede că numeroşi autori au fost consultaţi, dar* ***nu au reuşit să treacă pragul exigenţelor*** *celui ce semnează această* ***Istorie...****"*.

Sublinierile îmi aparţin şi e interesant să vedem printr-un sondaj care sînt aceste nume cunoscute care n-au reuşit să treacă pragul exigenţelor lui Eugen Barbu (dar şi pe acelea care au reuşit), nu atît din dorinţa de a impune autorului gusturile noastre, căci dreptul lui de a alege este suveran, cît din aceea de a-i descoperi criteriile. Pentru că gust literar – nu e aşa? – avem cu toţii, mai greu fiind să-l motivăm critic. Iată de exemplu două absenţe majore, care însă la rigoare se pot justifica: G. Călinescu (i se rezervă un volum special) şi Zaharia Stancu (preferat probabil ca prozator şi amînat pînă la volumul respectiv). Despre Al. Philippide, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu şi alţii, amintiţi în introducerea generală, ni se spune că vor fi trataţi „într-unul din volumele viitoare" (p. 17): promisiune cam evazivă, fiindcă locul lor era cu siguranţă în aceasta, unde găsim pe Maria Banuş, Emil Botta, D. Stelaru şi chiar pe criticul Vladimir Streinu. În sfîrşit, „lacom de poeme frumoase" (p. 147), se pare că Eugen Barbu nu a descoperit nici unul la A.E. Baconsky, Ion Caraion, Radu Stanca, Tudor George, Florin Mugur, Victor Felea, Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi, sau la foarte tinerii Ion Mircea,

Adrian Popescu, Horia Bădescu, Miron Cordun etc., etc. Să fie oare o mare severitate a gustului sau o pură întîmplare? Înclin către a doua posibilitate, pentru că, în alte împrejurări, cînd un poet i s-a părut mediocru, Eugen Barbu a afirmat-o cu vehemență, nesfiindu-se să consacre pagini copioase unor obscuri precum Teodor Crișan, Mihai Teclu, Cristian Simionescu și altora, sau să încerce a mai reteza din entuziasmul criticilor care au elogiat pe Ana Blandiana, Marin Sorescu și Nichita Stănescu, „reabilitînd" în schimb pe Corneliu Sturzu, Petre Ialeș, Victoria Ana Tăușan, într-o cuminte compunere lirică al cărei univers ar fi fiind „homeric, metafora heliadescă, aluzia valéryană" (p. 135) sau pe Violeta Zamfirescu, poetă „plină de talent" (p. 116), din care cutare catren *(„Uite, pădurile parcă dorm / aiurînd printre frunze / le somn. / Rodul lor îngropat printre stînci / Scoate puieții-n lumină / pe brînci")* *„l-ar fi semnat fără ezitare și autorul* ***Poemelor luminii***" (p. 114) și în poezia căreia coaliția criticilor profesioniști a trecut pe lîngă un „vers mare", precum „copacii șoptesc întorși din vînturi". Sînt obligat să constat în aceste condiții că un oarecare arbitrar al alegerii nu e exclus din ***Istorie*** și că nu totdeauna preferințele autorului sînt și justificabile.

Explicația nu trebuie căutată prea departe. ***Istoria*** conține în fond – și lucrul n-a scăpat nimănui – cîteva zeci de recenzii și de articole ocazionale (chiar și un necrolog!) nerescrise, Eugen Barbu nerecitind pe poeți de vreme ce nu le discută opera integral, ci doar pe sărite, oprindu-se în cazul cel mai fericit la volume antologice sau, mai des, la simple culegeri în ordinea în care i-au căzut în mînă. Multe formulări de moment au rămas în pagină, altele sînt contradictorii, nimic nefiind reluat în vederea sintezei. *„Văd în Ioan Alexandru pe cel mai puternic liric al epocii noastre"*, afirmă el în pagina 294, furat de un firesc entuziasm, pentru ca cinci pagini mai încolo să vadă *„în Ion Gheorghe pe cel mai mare poet contemporan"*, furat de același entuziasm săptămînal, care însă, într-o carte, se cădea lămurit în termeni mai nuanțați, căci una sînt impresiile noastre de-o clipă, în conjunctura în care scriem recenziile, și alta criteriile de valoare într-o ***Istorie.*** Erori evidente de informație (care, și ele, ne scapă adesea în publicistică) au trecut și în carte. Sînt prea multe ca să le enumăr. Iată cîteva: B. Fundoianu n-a „debutat **editorial**" în 1925 (p. 30), ci în 1930, nici Ion Vinea în 1925 (p. 32), ci, cum știe o lume, postum, nici N. Labiș în 1958 (p. 73), ci în 1956, nici Șt. Aug. Doinaș în 1947 (p. 168), volumul ***Alfabet poetic*** rămînînd în manuscris, ci în 1964 etc. Versul *„La fille de Minos et de Pasiphaé"* nu e al lui V. Hugo (p. 74), ci al lui Racine, iar un vers din Gottfried Benn e citat în două versiuni

diferite (p. 41 şi 57), ambele destul de aproximative. Citatele după ureche sînt mult mai multe decît îmi îngăduie spaţiul să reproduc şi nu din paradă de erudiţie atrag atenţia autorului asupra acestor inexactităţi, dar pentru că îi împărtăşesc disprețul faţă de *„acea detestabilă categorie a **răsfoitorilor** de volume, gata să citească biblioteci întregi într-o săptămînă, doldora de ideile altora"*, cum spune aşa de frumos (p. 223), şi convins mai ales fiind că nu-mi va lua în nume de rău observaţii ce i-ar putea fi utile la o a doua ediţie, asigurîndu-l că nici pentru mine *„o părere contrară nu înseamnă un act de inimiciţie"* (p. 95).

Dacă nu continui lista nedumeririlor mele personale de ordin critic (privind gruparea poeţilor, indicarea precursorilor, judecăţile în unele cazuri) este şi pentru că am citit ***Istoria*** lui Eugen Barbu mai puţin ca pe o carte de critică şi mai mult ca pe una de proză. Nici n-aş recomanda-o profesorilor de literatură ori editorilor ca pe un ghid utilizabil în latura aprecierilor şi clasificărilor, ci pentru farmecul evocării şi portretului, mai pe scurt, al expresivităţii artistice. Mîna criticului Eugen Barbu şovăie adesea; a prozatorului intervine uneori la timp pentru a îndrepta trăsătura de condei. Caracterizările propriu-zis critice sînt călinesciene (G. Călinescu fiind recunoscut mereu drept *„marele nostru părinte literar"*), uşor şarjate, fantaste, nu scutite de efecte caricaturale. Iată una frumoasă despre Constanţa Buzea: *„Constanţa Buzea debutează lilial întristată şi termină prin a fi o Gorgonă disperată la modul statuar, fără lacrimă excesivă, plîngîndu-şi inima la modul grecesc – nu logoreic, cît demn, fără despletituri şi hohotituri"*. Sau una despre I. Vinea: *„Un parnasian modern, un contemplator dedulcit la visul singurătăţii... Versul său pare lipsit de clorofilă, peniţa cu care scrie e de argint şi cerneala are sîngele alb al bolii prinţilor: melancolia. Ceva rece, depărtat, străbate această poezie aproape atemporală. Vinea este un eleat dominat de cerul neutru al miturilor în care senzoriile vîntului sînt evitate, furtunile abolite, totul se desfăşoară într-o taină grozavă, cum spune cineva, într-o lume fictivă, posibilă, fără pereche"*. Stilul „divinului critic" se poate lesne recunoaşte. Remarcabile sînt de obicei portretele, hiperbolice, funambuleşti, groteşti, ironice, maliţioase sau indulgente, pline de umorul tuturor analogiilor: *„Nichita Stănescu rămîne în continuare un poet plin de surprize, încărcat de meşteşuguri stranii, un Cagliostro al nostru, împodobit cu brelocuri şi amulete lirice, un şaman trăind în corturi roz-prăzului, păzit de pisici mistice care devin hiene cînd te apropii de reşedinţa magului, sub oriflama căruia se adună de obicei ereţi şi cucuvele, prigorii şi acvile imperiale,*

condori cu aripile arse, într-un cuvînt Nichita Stănescu e un Diavol!" (p. 87). Sau Ioan Alexandru: *„La cenaclul* ***Labiș*** *își făcu într-o seară ploioasă de toamnă apariția un poet blond și sfios, frumos ca un arhanghel, cu o figură marcată de o suferință netrădată. Era poate o mască de apărare, poate una din acele ipostaze funambulești care plac atît de mult tinerilor. Îl citisem prin revistele din provincie și nu-mi scăpase ucigașa lui tristețe, o trăire neobișnuită. Ținea în spate parcă toată Transilvania, plină de păduri, martiri și cimitire. În versul lui pîlpîiau lumini șovăitoare, aprinse pe cîmpii, cu palida lor aură jucînd pe cranii. O durere atroce și înspăimîntătoare răzbătea din cadențele grave ale versului său. Ne-a citit o suită de poeme care ne-au zguduit și a luat aplauze ca un mare actor" (p. 276–77).* Sau, în sfîrșit, Adrian Păunescu: *„Poet de mari gesticulații, agitator de vers și actor blamabil, inspirînd neîncredre în arta lui tocmai prin teroarea pe care voia s-o impună, lipsit de dramă, să nu zic tragedie, facil fără să știe, suferind însă de o ușurință talentată, trece în acest moment de răscruce al existenței lui printr-o schimbare fundamentală la față!"* (p. 123). Indiferent de exactitate, aceste portrete sînt scrise cu artă: aceea din ***Principele,*** cu bogăție și plinătate a vorbei și cu un elan interior pe care criticul de meserie îl pierde de obicei. Meritul unor astfel de pagini stă tocmai în pasta groasă a limbii, în lipsa uscăciunii cuvintelor, în violența tonurilor și a culorilor care exclud nuanțele, în senzația de viață pe care prozatorul știe s-o creeze aproape pretutindeni. Turnura frazei e polemică, vizînd nu doar opera, ci și oamenii, ceea ce nu se poate reproșa unui prozator, care-și alege eroii de unde vrea, dar se poate reproșa unui critic dacă amestecă planurile și face din ranchiună un instrument de persecuție.

Această confuzie între literatura autorilor și persoana lor particulară ține de spiritul prozei critice a lui Eugen Barbu, care e neîndoielnic un amator al poeziei (multe versuri foarte frumoase sînt semnalate în cartea lui), dar ros de morbul criticii și istoriei literare. *„Cel ce scrie rîndurile acestea nu este un critic, el a rămas numai un observator atent al vieții literare"* – declară Eugen Barbu însuși (p. 9), spre a adăuga însă numaidecît: *„căutînd să păstreze ținuta unui arbitru într-un foișor singular, în care favorizările erau excluse și cu atît mai mult subiectivismele".* Aici Eugen Barbu nu se cunoaște pe sine însuși, fiindcă farmecul *Istoriei* sale vine din subiectivismul ei funciar, nicidecum din echilibru. Totul în carte se află într-un regim al excesivului. Liniile sînt îngroșate, umoarea, schimbătoare, lipsa de măsură critică, evidentă. Scriitorii și criticii se tem de Eugen Barbu, care trece drept un redutabil polemist. El este chiar unul „periculos"

într-o parte a publicisticii în care-şi varsă supărările personale. Dar în *Istorie* se vede bine că polemica lui, cînd rămîne în marginile criticii, nu e deloc ameninţătoare. Chiar avînd aerul unui demolator de prestigii, Eugen Barbu îşi ascunde cu greu natura jovială. El e vital, nu sceptic, un senzorial pentru care cărţile constituie prezenţe fizice, de unde acest stil direct al caracterizării, exploziile, exagerările. Cititor „hulpav" şi cam haotic, dotat cu memorie afectivă, critica lui Eugen Barbu seamănă cu un ospăţ pantagruelic. Gura de Cronos (aşa cum l-a imaginat Goya) e plină de oasele troznitoare ale poeţilor, care totuşi rămîn intacţi după ce au fost consumaţi. Versurile sînt mirosite, pipăite şi mai ales puse pe limbă de acest gurmand ale cărui papile gustative formează un adevărat organ de percepţie critică. Vocabularul însuşi al criticii de senzaţie pe care o practică Eugen Barbu dă de gol apetitul lui rabelaisian: criticul „îngurgitează" opera, o „înghite", căci el e „lacom" de literatură, o „soarbe pe nerăsuflate" şi se mai miră că n-o poate „digera", văitîndu-se de „crampe".

N-am inventat nici un cuvînt, totul e în copioasa masă flamandă din *Istorie.* E vorba de o critică de hazard şi de detaliu, în contrast cu ochiul ciclopic şi cu lăcomia care măresc totul. Poezia e degustată ca vinul. Autorul vînînd poemul ori versul rar, sinteza se coagulează greu, căci impresiile sînt fulgerătoare şi instabile. Ele se traduc adesea într-un limbaj abundent oral, frizînd pe alocuri trivialitatea. Marin Sorescu scrie *„bancuri lirice"*, alt poet e *„un oligofren îndrăzneţ"*, altul e ameninţat că „se curăţă" dacă alege calea de mijloc. Din aceste excese ale momentului provin desele contraziceri, căci Eugen Barbu se entuziasmează sau se orifiază brusc de subiectul său. Scriind despre suprarealişti le laudă curajul, riscul, şi ia peste picior spaima *„tradiţionaliştilor noştri mioritici"* (p. 28) în faţa unei astfel de poezii. Scriind apoi despre un tradiţionalist, el tună şi fulgeră contra *„marasmului modernist"*, *„plin de bigudiuri lirice"* şi găseşte *„reconfortantă apariţia unui poet de structură clasică, sobru, versificînd onest pe teme tradiţionale"* (p. 150, pentru ca, la prima ocazie, să ceară din nou poeziei aventură, *„mai pe şleau, obrăznicie"*, şi să laude *„desfînarea cuvîntului"* (p. 346).

Se înţelege că nu putem stabili în această critică de temperament şi de senzaţie indicii valabile pentru o concepţie despre poezie. *„Subiectul propus nu se pretează la teoretizare"*, declară Eugen Barbu însuşi despre poezie, şi se ţine de declaraţia lui, exceptînd lunga incursiune despre bizantinism pe care i-o prilejuieşte Dan Mutaşcu unde, însă, pe urmele lui Nicolae Iorga şi Dan Zamfirescu, definiţia noţiunii e atît de laxă încît ***Oda în metru antic*** şi proza lui Creangă

devin subit bizantine. Nu idei generale trebuie să căutăm în ***Istorie,*** ci acest bric-à-brac adesea savuros de citate, parafraze, portrete, evocări, referințe erudite (din nou ale excesive cînd ***Scrisorile bizantine*** lui Dan Mutaşcu sînt încărcate de presupusa lectură a vreo treizeci de titluri de „specialitate", de la Sfîntul Ioan Damaschinul la Herbert Read). E pretutindeni un gust către enorm şi către enormitate, care deconcertează spiritul critic, chiar dacă-l putem înțelege la un prozator de acest tip, o preferință pentru expresia brutal şocantă sau împodobită cu fundițe colorate țipător (o poetă e *„hoțoaica asta neagră şi ştrengară"*, criticii sînt *„aceşti oameni neobişnuiți să fie tîrnosiți între Hindemith şi Hegel"*, altă poetă a fost „jughinită" de către critică, vinovată mereu, critica, de a fi sensibilă la poeți *„care fac cu ochiul la şmecherii de pe margini, decretați critici peste noapte de confrați la fel de săraci cu duhul"* etc.).

Scrisă cu incontestabil talent, numărînd bune pagini de proză, ***Istoria*** lui Eugen Barbu rămîne sub raport critic foarte discutabilă, prin lipsa de criterii şi prin hazardul judecăților.

(România literară, nr. 21, 1976)

PAUL CORNEA

„Introducere în teoria literaturii"

„Probabil că nimeni nu citeşte temeinic şi cum se cuvine", scria Emerson, reluat de Paul Cornea la începutul recentei sale ***Introduceri în teoria lecturii*** şi care comentează pe bună dreptate: *„Adevărul e că nu-i uşor de explicat ce înseamnă «temeinic» şi nici ce înseamnă «cum se cuvine»"*. Iată, chiar această foarte concisă şi foarte densă carte – meritînd din plin să fie citită temeinic şi cum se cuvine – care consacră peste trei sute de pagini problemei lecturii, privită pe ambele sale feţe: textul şi interpretarea lui. Este un studiu savant şi documentat pînă în cele mai mici detalii, cum nu avem două, de tip american, aş zice, prin bogăţia de **footnotes**, care alcătuiesc o infrastructura solidă şi prin regruparea metodică şi inteligentă a tuturor aspectelor – centrale, ca şi marginale – implicate de teoria lecturii. Probabil că nu sînt multe alte cercetări, în lume, care să ne ofere o idee mai clară de stadiul actual al discuţiei. Ştiut fiind gustul pentru improvizaţie al teoreticienilor noştri (aflaţi, ce e drept, spre scuza lor, şi într-o cronică pană de informaţie), o carte ca aceea a lui Paul Cornea reprezintă cea mai onorabilă excepţie de la regulă. O vom redeschide ori de cîte ori vom voi să cunoaştem ce s-a spus într-o chestiune sau alta şi să avem totodată examenul critic al opiniilor avansate. În fond, Paul Cornea îşi propune trei scopuri: organizarea riguroasă a materialului legat de lectură; abordarea frontală a bibliografiei mondiale existente la fiecare capitol; critica, tot pe capitole, a punctelor de vedere dominante. Noutatea (cîtă este, cîtă poate fi) trebuie căutată, fireşte, la primul şi la ultimul dintre scopuri, deşi chiar traversarea bibliografiei ar fi fost lăudabilă. Paul Cornea nu inventează un concept de text sau unul de lectură, dar din discutarea – uneori foarte minuţioasă – a celor care par să se impună atenţiei cercetătorilor contemporani, rezultă numeroase corectări şi precizări personale. Ca să nu mai spun că însăşi gruparea problematicii în secţiuni etc. a pretins un mare efort, fiind o „construcţie" ideatică proprie şi nu o realitate „obiectivă", dată dinainte spre studiu.

Înainte de a parcurge aceste secţiuni şi capitole, aş vrea să adaug că remarcabilul ghid care este ***Introducerea*** lui Paul Cornea nu se citeşte uşor şi solicită la maximum atenţia. Este un instrument de lucru mai curînd decît obiectul unei lecturi de plăcere, menit a fi consultat, folosit, consumat, adică, în acest mod didactic. În detalii, există unele lucruri cu care nu sînt de acord, dar mi-ar lua cu mult mai mult spaţiu

decît îmi oferă recenzia pînă şi simpla expunere a datelor necesare înţelegerii. Am o singură obiecţie principală şi anume la caracterul din cale afară de abstract al demonstraţiei. ***Introducerea*** nu se referă doar la lectura textului literar şi totuşi acesta se află necontenit în prim-planul interesului lui Paul Cornea: aşa încît mai multe exemplificări, dacă le pot numi astfel, un apel mai insistent la operele particulare, un număr oarecare de analize critice (fie şi strict ilustrative) ar fi eliminat impresia de „uscăciune" teoretică. Paul Cornea se numeşte el însuşi în prefaţă un „romantic pocăit". Este şi un critic care şi-a abandonat instrumentele, un istoric literar – unul dintre cei mai competenţi – ros de morbul teoretizării. Şi asta de ani buni, de cînd preferă istoriei sociologia literaturii şi analizei operelor pe aceea a publicului. E, fără îndoială, dreptul lui. Eu constat faptul şi (e dreptul meu!) îl repet. Adevăratul Paul Cornea – stilist ingenios şi degustător voluptuos de aparenţe – nu este totuşi în această ***Introducere,*** care, oricît de temeinic şi de cum se cuvine am citit-o, aparţine unui tip de studii (al căror campion la noi este Adrian Marino) care par criticului din mine întrucîtva gratuite, de o utilitate mai mult ipotetică. Îţi vine mereu să spui: da, foarte inteligentă clasificare a felurilor de lectură, dar ce e cu asta? Cu cît ne duce mai departe în înţelegerea literaturii împrejurarea că am definit corect raportul dintre lectura standard şi interpretare? Sînt de acord că această observaţie poate, dacă o absolutizăm, să pună sub semnul întrebării orice tentativă de teoretizare, dar mai cred că, dacă autorul ***Introducerii*** s-ar fi arătat mai generos în concretizări şi analize, observaţia nu mi-ar fi venit în minte.

Prima jumătate a studiului se referă la text. Nici unul din cele trei concepte care circulă astăzi (textul ca operă literară scrisă, textul ca practică semnificantă şi textul ca ocurenţă comunicativă) nu pare lui Paul Cornea deplin acceptabil, deşi el înclină spre cel de al treilea. Dintr-o perspectivă nuanţat post-structuralistă, care accentuează pe competenţa locutorului, Paul Cornea distinge trei modalităţi de textualizare, trei **comportamente** textuale: factual (referenţial), ficţional (pseudo sau transreferenţial) şi ludic (autoreferenţial). Cînd vine vorba de textele literare (p. 4 şi urm.), sînt stabilite convenţiile actuale care definesc **literarul** din unghi pragmatic (acesta fiind necontenit unghiul în care se situează autorul studiului), fără să se reia totuşi pe larg întrebarea asupra apartenenţei acestei categorii de texte la unul ori mai multe comportamente din cele descrise anterior. Chestiune totuşi arzătoare, căci structuraliştii, valorificînd o anume experienţă, defineau textul literar ca autoreferenţial, abia o dată cu ieşirea lor din modă putînd să se impună opinia anglo-saxonă a ficţionalităţii.

La noi prevalează încă cea dintîi, aşa încît, mai cu seamă dacă se examinează *hic et nunc* stadiul discuţiei, o mai precisă delimitare a cîmpurilor era utilă. Pe plan mondial bibliografia disputei a înregistrat un titlul important şi anume ***Fictional Worlds*** a lui Th. G. Pavel apărută la *Harvard University Press* în 1986. Contribuţia lui P. Cornea este notabilă şi în descrierea tipopoligiei lectorului (redescoperind utilitatea lectorului real, alungat de cercetările anterioare din raţiuni lesne de ghicit, dar pe care „pragmatismul" actual tinde să-l reconsidere) şi mai ales a codurilor. Textelor literare le convin cordurile permisive, susţine Paul Cornea, nu cele imperative sau probabiliste. Cele trei clase sînt, de altfel, ipoteza autorului român. Şi în acest punct se observă despărţirea de cercetarea anterioară, care tindea să identifice literarul cu lingvisticul şi deci să le socotească pe amîndouă reglate de codul probabilistic, al limbii, ca să nu mai spun că uneori pînă şi codul imperativ al sistemelor automate de informaţie a părut compatibil cu literatura. La cele cinci coduri literare stabilite de Fokkema, Paul Cornea propune să se adauge un al şaselea (stilistic). Nu sînt foarte sigur că o redefinire riguroasă (una sumară este la p. 88) n-ar duce la concluzia că acest cod stilistic este unul şi acelaşi cu sociocodul sau cu codul generic de la cercetătorul olandez, codul idiolectal fiind acela al scriiturii personale (în accepţia de la Barthes, exact invers!). Ar merita detaliată partea referitoare la context, unde, de asemenea, Paul Cornea aduce o contribuţie utilă, deosebind contextele primare de cele secundare şi găsind mai multe subclase pentru cele din urmă (p. 108 şi urm.).

A doua jumătate a studiului trece de la text la înţelegerea lui: *„E vorba, aşadar, de elucidarea mecanismelor cognitive şi a celor aferente, de ordin emoţional, pe care le pune în joc parcurgerea traiectului dintre percepţie şi comprehensiune, dintre a percepe şi a pricepe"* (p. 118). Chestiunile preliminare fiind determinarea sensului, a „locului" său în text, a naturii relaţiei dintre autor şi cititor şi a felurilor de lectură, P. Cornea consacră miezul acestei secţiuni „procedurii" lecturii, de la prelectură la interpretare. Un capitol care mi s-a părut remarcabil (şi putea fi cu folos dezvoltat) este acela despre prelectură (cu o admirabilă nomenclatură proprie: *rumoarea, vecinătăţile şi ambalajul, discursuri de escortă* – p. 143 şi urm.). De un interes mai mic am găsit paginile consacrate comprehensiunii la nivel frastic şi percepţiei fizice a textului. Este evident că nu aici este esenţialul şi că abia – în termenii autorului – negocierea textului, cheile de lectură, recodificarea sensului şi investirea imaginativă formează adevărata comprehensiune textuală. Utile sînt şi consideraţiile despre

lectura aşa-zicînd liberă, aceea standard şi interpretare, şi mai ales toată pulberea de dificultăţi apărute în ultimele decenii, ca un nor, în jurul esenţei filosofice a acesteia din urmă. Drumul ales de P. Cornea nu e acela al optimismului nemăsurat care a caracterizat o vreme pe hermeneuţi, dar se îndoieşte de restul în fond al respectivei operaţiuni intelectuale. Ca peste tot, autorul român caută o soluţie raţională şi mijlocie. Demersul său nici nu constă de obicei în a *radicaliza* – eliminînd de exemplu nuanţele de dragul unei definiţii memorabile sau preferînd accentele tari care să lase în umbră anumite laturi ale fenomenelor în favoarea luminării violente, spectaculoase a altora – ci în a face cît mai suplă punerea problemei şi răspunsul la ea, în descoperirea excepţiilor de la regulă, în adăugarea (mai curînd decît în scăderea) unor elemente definitorii etc. Această procedare nu e doar tehnică, dar şi, probabil, temperamentală. P. Cornea visează formule nu epatante, ci cuprinzătoare. Calea inversă nefiind, nici ea, de lepădat, cea aleasă de autorul ***Introducerii*** prezintă şi avantajul de a fi mai tolerantă.

(România literară, nr. 35, 1988)

NICOLAE BALOTĂ

„Euphorion"

De ce facem critică literară? – se întreabă la un moment dat Nicolae Balotă. Întrebare de două ori semnificativă: o dată, în sine, a doua oară, pentru toate aceste eseuri intitulate ***Euphorion*** şi care nu sînt, în fond, decît expresia unei permanente nevoi de a întreba. ***Euphorion*** este cartea unor întrebări fundamentale: arta, literatura, critica, Malraux, Céline, Blaga, Beckett constituie tot atîtea pretexte. Ceea ce mi se pare remarcabil în ***Euphorion*** este tensiunea spirituală. Nimic nu ne lasă să bănuim că autorul şi-ar pune obsedantele lui întrebări numai dintr-o orgolioasă plăcere de a întreba: chiar dacă el cunoaşte, uneori, dinainte, răspunsul – căci N. Balotă este un „dogmatic", în sensul superior filosofic al cuvîntului –, hotărîtoare rămîne nu certitudinea, ci îndoiala, capacitatea spiritului de a fi mereu neliniştit şi de a căuta să se depăşească. Gravitatea lăuntrică este a unei conştiinţe pentru care nu există decît lucruri grave: apocalipsa artei în secolul XX, tentaţia imposibilului, ordinea şi dezordinea cuvîntului. ***Euphorion*** este doar aparent o culegere de eseuri diverse: în realitate, toate îşi pun cam aceleaşi probleme şi sînt străbătute de aceleaşi temeri, fie că e vorba de aforismul poeziei lui Blaga, fie că e vorba de ***Moartea şi transfigurarea lui Euphorion***. *„De altfel, cercetînd operele critice semnificative (...)* – spune într-un loc N. Balotă şi observaţia se potriveşte propriei opere – *am constata fără îndoială (nu mai puţin decît în opera marilor poeţi) existenţa unor obsesii privilegiate, a unor linii de forţă (...)"*.

De ce facem critică literară? Rămîne, negreşit, cea dintîi dintre întrebări, cîtă vreme ***Euphorion*** este o carte de critică. Răspunsul lui N. Balotă se cade examinat îndeaproape (cititorul ne va ierta că nu vom descrie cartea, ea are aproape şapte sute de pagini, reducînd discuţia la lucrurile cu adevărat vitale). *„Există o dublă fundamentare antropologică şi axiologic-estetică a internaţionalităţii critice – remarcă de la început autorul lui* ***Euphorion***. *Pe de o parte, conştiinţa critică este solicitată din afară, ascultă un apel şi răspunde. Pe de altă parte, literaritatea operei, în funcţie de valorile pe care le reprezintă şi în primul rînd de cele estetice, incită conştiinţa"*.

Aşadar, nu scriem critică nici numai pentru că vrem să ne exprimăm, nici numai fiindcă suportăm atracţia literaturii: scriem critică fiindcă *„întîlnirea cu literaritatea (operei) animă, propulsează un eu critic"*. Acest eu critic este altceva decît eul empiric

este expresia unui **nisus formations** ce se deșteaptă în atingerea cu operele și ale căror norme tainice caută a le descoperi. *„Inițial, opera este"*, adaugă N. Balotă, combătînd pe Gaëtan Picon care ar fi cerut dovedirea existenței ei (unde?). *„Actul critic, în mod esențial, este unul de revelare, de des-coperire a creatului (...) Critica face ca opera să devină ceea ce este"*. Dar cum va revela criticul opera, care nu este un obiect, ci o ficțiune? *„Orice creat uman tinde spre o anumită autonomie, opunînd încercărilor de penetrare hermetismul relativ al unui organism închis. La limită, am putea spune că o poezie ni se înfățișează cu caracterul enigmatic al unui text hieroglific. De aceea, orice lectură e o descifrare. Opera se cere deschisă"*.

Chiar și din această succintă prezentare s-a putut vedea temeinicia tezei lui N. Balotă cu care sînt, firește, de acord. Pornind de la Sartre (și nu de la Picon, cum au crezut cîțiva amatori de filiații... compromițătoare), am definit, eu însumi, mai demult, opera ca un apel și ca o hieroglifă și am tras de aici, pentru critică, sarcina de a o revela. Dar am mai zis că această operație este altceva decît o explicație, dintr-o ispită polemică împotriva abuzului de explicație din critica școlară. În același timp, cuvîntul nu-mi convenea și dintr-un motiv mai profund. Ce înseamnă, după expresia lui N. Balotă, *„a face ca opera să devină ceea ce este"?* Sînt două răspunsuri posibile: a o explica și a o dovedi. Opera este, trebuie revelată, și această revelare reclamă înțelegerea și explicația – susține N. Balotă. Dar a explica n-are sens decît dacă sperăm – și N. Balotă admite din capul locului separația – structura operei de valoarea ei, în planul critic, antropologicul de axiologic.

Separația aceasta n-am priceput-o niciodată. A exista vrea să spună, cînd ne referim la fapte artistice, a avea valoare. Este o existență care se cere dovedită, fiindcă valorile nu sînt „explicabile", ci se înființează: opera nu este ca să ne dea sentimentul valorii, cum se crede îndeobște, ci trebuie să ne dea sentimentul valorii ca să fie. Pornim totdeauna de la acest sentiment spre operă, îi creăm spațiul real, îl dovedim: dovedindu-l, afirmăm implicit existența operei, o numim, transformăm ceea ce era doar virtualitate în realitate. Opinia curentă se bizuie pe o confuzie. Pentru cititorul comun, opera este un obiect real care-i provoacă emoția de lectură. Întrebarea pe care și-o va pune nu este de natură axiologică: o carte place cititorului obișnuit fără motiv și el nu își pune niciodată problema că această plăcere trebuie dovedită în vreun fel (poate fiindcă e convins de relativitatea gusturilor!). A analiza cartea este, pentru el, a-i explica structura (redusă adesea la „conținutul" curat). Între structură și valoare se creează astfel o ruptură

cu neputință de evitat: examenul structurii obiective nu dă nici un răspuns cu privire la valoarea, examenul valorii rămîne o pură constatare a plăcerii artistice, fără încercarea de a se motiva. Dimpotrivă, pentru critica adevărată problema existenței operei este esențială; analiza noastră va urmări tocmai să dovedească această existență, căci noi nu plecăm de la operă ca de la un dat spre a explica de ce ne place, ci de la „emoție", vrînd a o întemeia. Întîlnirea cu opera se produce pe acest drum: opera „reală" este răspunsul de care avem nevoie pentru întrebarea care ne obsedează.

Încă într-un „dialog" mai vechi despre poezie, N. Balotă schița și o consecință practică tezei sale: el pretindea criticii să fie normativă, directoare. Reluată, cerința devine pivotul cîtorva articole care combat „călinescianismul" și pe Călinescu. Pe scurt, critica lui Călinescu ar fi *„lipsită de rigoarea principială a unei estetici"*, de un concept estetic modern și cuprinzător și de, în sfîrșit, orice vocație normativă. Prima acuzație e cel puțin ciudată: dacă nicăieri Călinescu nu predică estetica înseamnă oare că nu are una? De altfel, N. Balotă însuși observă, cîteva rînduri mai jos, că *„cultivarea (de către G. C.) a punctului de vedere estetic reprezintă (...) o anumită estetică"*. În acest caz prima acuzație se confundă cu a doua: n-ar fi vorba de lipsa unei estetici, ci de nevalabilitatea esteticii călinesciene, de îngustimea conceptelor ei. Chestiunea s-ar putea discuta, dar, iarăși, N. Balotă nu-și urmărește ideea, vorbind de „estetismul" lui Călinescu, de „apetitul (lui) de voluptăți estetice". Să nu se vadă oare că aici e vorba de un anume temperament, și nicidecum de o concepție? „Estetismul" lui Călinescu e temperamental, e o dragoste de forma plastică a lucrurilor, ca la Malraux. Călinescu e un „nefilozof", fiindcă e un spirit antidogmatic, cu oroare de pedanterie; această „nefilozofie" nu e însă totuna cu lipsa de filozofie, de idei generale. Ideile generale din ***Istoria literaturii*** n-au fost relevate, dar ele există, dovadă acel capitol final despre ***Specificul național*** care arată că întreaga construcție avea o finalitate. Iar, ulterior, în ***Domina bona,*** în ***Poezia „realelor"***, intenția de a folosi literatura ca pretext pentru a consolida o idee despre literatură nu mai poate scăpa nimănui.

Dacă, la apariția în revista „Familia", acum doi ani, articolele lui N. Balotă contra lui Călinescu au produs surpriză, a fost și pentru că lipsea contextul în care ele apar astăzi: s-ar fi înțeles că deosebirea de principii se reazemă pe o mare deosebire spirituală. Călinescu era un spirit estetic și pasiunea lui esențială *„nu este a ideii, ci a verbului literar, este literatura însăși"*, cum zice chiar N. Balotă; în vreme ce autorul lui ***Euphorion*** vede în critică un posibil comentariu filozofic al operelor.

Călinescu era spontan, imaginativ, pornind totdeauna de la operele concrete; N. Balotă este „didactic", pornind de la idee. Există, în ***Euphorion,*** un admirabil eseu consacrat lui Eliot, pe care autorul îl laudă exact pentru ceea ce respinge pe Călinescu: pentru *„ideea de ordine"*. Eseul este evident o profesiune de credință. Dar comparația cea mai edificatoare ar fi între paginile scrise de Călinescu despre Blaga și eseul lui N. Balotă. L. Blaga, poet orfic; în vreme ce Călinescu descrie „universul poeziei" lui Blaga, cu un talent extraordinar în a-i revela datele concrete, plastice, N. Balotă analizează modul în care poezia lui Blaga își asumă lumea, transportînd-o în tărîmul liric ideal. Comparația ar fi cu atît mai nimerită, cu cît eseul lui N. Balotă e, pînă azi, ce s-a scris mai profund despre sensul orfic al liricii lui Blaga și unul din textele fundamentale despre poet.

Va fi răspunzînd oare repudierea lui Călinescu și preferința pe care N. Balotă o arată lui Eliot, și unei convingeri că literatura română are azi nevoie de un legislator, de un Maiorescu? S-ar părea că da. Însă dincolo de rațiunea polemică, atitudinea cu greu se poate îndreptăți. În afara acelei critici care și-a legat menirea de curente determinate, ca o conștiință programatică, nu există în secolul XX o critică propriu-zis normativă. Despre limitele criticii de curent literar, vorbește N. Balotă însuși. Iar o altfel de critică directoare e improbabilă acum. Maiorescianismul ținea de o vîrstă în care critica putea inventa normele creației, astăzi, abia dacă mai e în stare să-și inventeze normele proprii. Nu Călinescu este o excepție în acest secol de relativism critic, ci Eliot. A susține contrariul ar fi să gîndim neistoric. N-ar fi normal să se deducă din nepotrivirile noastre de vederi cu N. Balotă că ***Euphorion*** e o carte contestabilă. Dimpotrivă, este una excepțională.

(Contemporanul, nr. 26, 1969)

„Universul prozei"

Ceea ce se remarcă în critica lui Nicolae Balotă este, acum ***(Universul prozei)*** ca și altădată, o sensibilitate mai degrabă filosofică decît estetică față de literatură. În ***Euphorion,*** autorul își definea singur hermeneutica drept o artă a „interpretărilor valorificatoare", în care însă valorile erau privite în cel mai larg înțeles cu putință, pînă la identificarea categoriilor specifice estetice cu acelea ale umanului în general. Actul creator fiind considerat o „antropogenie" *(„devenirea unui artist întru opera sa")*, actul critic, la rîndul lui, menit „să deschidă" opera și echivalîndu-i originalitatea cu descoperirea unui

„origo" sau a unui „arhè", deplasa problema literaturii spre o filosofie a creației în perspectivă antropologică. Temele, vocabularul și celelalte elemente ale criticii lui Nicolae Balotă sînt marcate constant de această înclinație filosofică (ca și de informația corespunzătoare, ceea ce constituie un merit poate nu îndeajuns subliniat), care face originalitatea autorului și indică limitele demersului său în spațiul literaturii propriu-zise.

Să notez întîi lectura atentă, minuțioasă, care descrie opera și o clasifică, bogăția referințelor, amploarea situării faptului artistic într-un plan de semnificații mai generale. Judecata de valoare e subordonată considerațiilor istorice, morale, filosofice ori chiar, în sens cuprinzător, estetice, și nu reprezintă niciodată un gust spontan, o reacție imediată de simpatie sau de antipatie, fiind în fond rezultatul unor laborioase investigații. Sînt critici la care examenul analitic documentează un prim contact revelator cu textul, o intuiție inexplicabilă prin natura ei, dar care se cere justificată pentru a nu rămîne impresie pură. Nicolae Balotă aparține categoriei opuse, a celor la care analiza precede sintezei, și nu doar ca procedeu practic, dar ca nevoie de a ajunge, prin tatonări, comparații, definiții, la declanșarea percepției estetice. Autorul lui ***Euphorion*** gustă literatura numai după ce a explorat-o (filosofic, tehnic) și, înainte de a admira la el un stil, admirăm o metodă, ceea ce ne convinge fiind nu geniul, explozia ideii și a sensibilității, ci așa-zicînd ingeniul, pedagogia critică. El posedă ceva din arta meșteșugarului care construiește planificat și temeinic, o desfășurare masivă de energie intelectuală în cea mai simplă demonstrație care preschimbă critica într-o foarte serioasă și metodică disciplină uzînd în orice clipă de toate categoriile filosofiei sau ale istoriei culturii.

Paradoxul aceste mașinării complexe de produs dovezi constă în a-și rata scopul pe măsură ce se prepară mai îndelung să-l atingă: nu avem de obicei tocmai garanția judecății de valoare. Ca tuturor teoreticienilor cînd se aplică asupra textului literar, îi lipsește lui Nicolae Balotă facultatea de a trezi entuziasmul pentru obiectul său. Critica capătă un aspect doctoral și pedant, o morgă care ne ține la distanță în loc să ne înlesnească accesul. Din acest punct de vedere asemănarea cu Tudor Vianu se impune. Este la mijloc și o dificultate în nimerirea tonului just: tonul face și critica, nu numai muzica. Marilor scriitori critica aceasta le vine ca o mănușă. Dar, în ***Universul prozei,*** e vorba deopotrivă despre prozatori și opere de o însemnătate discutabilă. Tratînd totul la fel, impresia este de lipsă a proporțiilor. Eminent exeget, Nicolae Balotă publică în recenta lui culegere și

cronici literare obişnuite şi, mai ales în acestea, un ton prea sus imprimă dintr-o dată comentariului său un aer de pretenţioasă generalitate. Fiind un om instruit, Nicolae Balotă nu scrie niciodată lucruri cu desăvîrşire neinteresante, însă critica lui suferă de un abuz de erudiţie şi e fastidioasă şi monotonă. Se repetă prea des nu obsesiile, căci rareori avem senzaţia de „idei trăite", cum spune Tudor Vianu, ci formulele generale, gata în orice moment să se folosească de opere spre a se ilustra. O rostire egală, solemnă, fără ţîşniri mai imprevizibile, mai nervoase ale stilului şi ale unui accent mai personal în admiraţie ori în reprobare, creează acea impresie de banalitate greu explicabilă la un critic care-şi cunoaşte pe de rost autorii ca puţini alţii.

„Nu cunosc în secolul nostru un alt scriitor care să-mi ofere, cu fiecare carte, cu fiecare pagină a sa, o mai puternică infuzie de încredere decît Faulkner. Încredere în ce? În adevărul celor rostite de el, în onoarea gestului de a aşterne cuvinte pe o hîrtie străduindu-te să faci aceasta cît mai bine. Încredere în vrednicia omului, în capacitatea sa nu numai de a dura, ci de a învinge. Ba chiar, în acest veac în care tragicul pare abolit într-o literatură ce nu se mai poate ridica pînă la el, în care epopeea pare demult relevată într-un magazin al antichităţilor desuete, dobîndeşti, citindu-l pe Faulkner, o încredere în perenitatea valorilor, într-o resurecţie oricînd posibilă a tragediei, ca şi a epopeii".

Cam aceasta este, din nefericire, stilul majorităţii lecturilor din a doua secţiune a ***Universului prozei,*** consacrată prozatorilor străini. Ca şi în ***Euphorion,*** criticul e preocupat de a stabili trăsăturile unei arte **fin de siècle,** indiferent acum că e vorba de secolele XVII, XVIII, XIX sau XX. Ideea lui este că sfîrşitul artei de mai multe ori anunţat, a coincis cu un alt început. *(„A relua de la început, apocalipsa devenind cosmogonie, acesta este sensul viziunilor eschatologice arhaice şi artistic-moderne",* scria el în ***Euphorion).*** Dar studiile sînt rareori sistematice, fiind vorba mai ales de articole ocazionale, reunit acum în capitole, şi care merg de la comentarii de importanţă secundară pînă la recenzii şi prefeţe. Documentat în toate literaturile, cu o memorie fabuloasă, Nicolae Balotă practică aici o critică tipică de erudiţie şi de superior colportaj, utilă, onestă, dar fără mare personalitate.

Mult mai interesante sînt studiile despre ***Prozatorii români contemporani*** din prima secţiune care, dacă n-ar fi nesocotirea deosebirilor de valoare, uniformizarea, ar putea deveni fundamentale pentru cunoaşterea autorilor în cauză. Nicolae Balotă promite o „istorie analitică" a literaturii române din care aceste studii despre I. M. Sadoveanu, L. Blaga (memorialistica), Tudor Vianu (prozele);

Zaharia Stancu, Henriette Yvonne Stahl, Geo Bogza, Ovidiu Constantinescu, Dominic Stanca, Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, Alexandru Ivasiuc şi D.R. Popescu fac parte, deocamdată ca mostre, fără altă ordine decît aceea a simplei cronologii. Perspectiva este aceea „tematistă", cu un termen al noii critici franceze: criticul identifică un element originar (o temă) al artei fiecărui prozator şi-i arată apoi manifestarea la toate nivelurile operei: *„Această dispariţie a realului este figura esenţială a imaginarului în prozele lui Ştefan Bănulescu"*, observă el la autorul ***Dropiei***. Analiza care urmează este cea mai substanţială din cîte s-au consacrat lui Ştefan Bănulescu. Notînd la Alexandru Ivasiuc „limbajul ca productivitate" (oarecum în sensul criticii de la Tel Quel) şi examinînd contradicţia ce ar exista la prozator *„între abolirea planului referenţial al discursului şi recursul continuu la un plan referenţial"*, Nicolae Balotă descoperă cum sub „ideile generale" semnalate de alţi comentatori în proza lui Alexandru Ivasiuc (şi teoretizate de autorul însuşi) se ascunde o problematică existenţială, complicată prin conştiinţa istoriei, ale cărei elemente sînt *„mărite nu prin lupta obişnuită a analistului, ci văzute într-o perspectivă pe care o putem numi antropologică"*. Iată un scurt pasaj foarte sugestiv despre romanul ***Păsările*** care indică şi perspectiva şi tehnica lui Nicolae Balotă:

„Ceea ce este original în spectacolul acestui joc al puterii în care sînt angajaţi directorul Vinea, acolita lui, Victoriţa, inginerul Mateescu, Sebişan, Domide şi alţii, nu este demontarea abilă a mecanismului de psihologie socială, ci închipuirea jocului prin mijlocirea unor imagini pe care le numeam antropologice. Ficţiune şi discurs (nicidecum «dezbatere» aridă) se conjugă în aceste scenarii antropologice.

Astfel, mentalitatea de stăpîn a lui Dumitru Vinea este supusă unei analize care nu mai e vechea disecţie psihologică, ci o proiecţie în imaginar a unei viziuni despre lume. Lumea directorului e un trib de bătrîni de la diferite nivele, de înţelepţi care ştiu, care deţin secrete, forţa lor rezidînd tocmai în posedarea acestor taine, căci miezul lumii este secretul. Fiecare nivel în acest univers piramidal îşi are limbajul lui hotărît dinainte. Ritualuri complexe ordonează relaţiile acestei lumi.

Mai sugestivă este imaginea Victoriţei în această proiecţie, femeie puternică, cu instincte de ***mater familias****, păstrătoare de taine. Ea e asemănată cu statuile arhaice descoperite în pămînt... închipuind-o pe Magna Mater, zeiţa fecundităţii, strămoaşa tribului... O viziune similară, raportarea la o zonă arhaic-mitică (de pildă, restabilirea*

autorității paterne într-o familie cu noi întemeietori) este folosită ca o expresie figurată ori de cîte ori narațiunea se apropie de intersecția destinului atemporal cu temporalitatea istorică sau privită printr-o altă prismă, de raportul dintre necesitate și libertate".

La același nivel și cu aceleași mijloace sînt și alte studii ale lui Nicolae Balotă, dintre care absolut remarcabile mi s-au părut cele despre ***Sfîrșit de veac în București*** al lui I.M. Sadoveanu și despre proza lui Fănuș Neagu.

(România literară, nr. 20, 1976)

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

OVIDIU COTRUȘ

„Meditații critice"

Au rămas de la Ovidiu Cotruș (1926-1977) cîteva zeci de articole, publicate în covîrșitoarea lor majoritate în „Familia" din Oradea cu începere din 1965, și, dacă înțeleg bine, nici un manuscris. În afara cărții despre ***Mateiu I. Caragiale,*** apărută în chiar anul morții sale, criticul n-a avut răgazul să facă o alta. Se gîndise la două volume de ***Meditații critice*** și rescrisese, în acest scop, cîteva din vechile articole. Acestora le-ar fi adăugat studiul despre Titu Maiorescu din 1967, ce urma să fie sporit, și o carte de interviuri cu mari scriitori europeni, din care l-a realizat doar pe cel cu André Malraux. Moartea timpurie a lăsat totul în stadiu de proiect. Este meritul lui Ștefan Aug. Doinaș de a fi reluat lucrurile de unde le-a părăsit regretatul său prieten și de a fi alcătuit, sub titlul ***Meditații critice,*** o culegere de aproape șase sute de pagini, curpinzînd toate textele, grupate, în linii mari, conform intențiilor autorului. Cunoscîndu-l, Ovidiu Cotruș mi-a făcut impresia unuia din acei intelectuali foarte instruiți și rafinați al căror resort creator a fost rupt de vicisitudini de tot felul. Omul avea (sau așa mi se părea mie) și un fel de lene boierească, o încetineală deferentă a gestului, puternic contrastantă cu graba în care generația mea s-a deprins să gîndească și să scrie. Nu se arăta presat de timp, deși, vai, era și știa probabil că este. N-am fost, în sens propriu, prieteni, dar l-am comparat de multe ori, în gîndul meu, cu Alexandru Ivasiuc: înfățișa un tip exact opus acestuia, care și-a trăit dramatic deceniul de viață creatoare (tot numai un singur deceniu!) ce i-a fost îngăduit. Ovidiu Cotruș aparținea altui timp spiritual, era un aristocrat, om de modă veche, elegant, rezervat, afabil. Cultura lui nu mai era aceea a generației tinere. În ciuda acestor mari deosebiri, ne-am înțeles fără greutate, instantaneu, cu o simpatie neîndoielnic reciprocă. Ultima oară l-am întîlnit întîmplător în tren, mergînd spre Sibiul tinereții lui și al adolescenței mele. Despre ce am discutat, nu mai știu. Cuvintele au zburat în neant, dar atmosfera n-am uitat-o. Eram singuri, în tot vagonul, orele se scurgeau încet (parcă în ritmul lui, nu al meu), diferențele de vîrstă, experiență și educație piereau pe măsură ce ne apropiam de locurile de unde pornisem, și el și eu, ca dintr-o matcă sufletească.

Citind, acum, ***Meditațiile critice,*** îmi dau seama că Ovidiu Cotruș a fost, deși aparențele n-o arătau, un critic harnic, cu o activitate mai bogată decît am crezut. În cinci sau șase ani a publicat în reviste cîteva sute de pagini, temeinice, serioase. După 1970 s-a consacrat studiului

despre Mateiu Caragiale. Fără să se grăbească, debutînd propriu vorbind spre patruzeci de ani, el a folosit din plin acumulările inevitabile. Nu există nici o deosebire esențială între micul eseu despre Beckett din 1965 și studiul-interviu despre Malraux din 1971. Stilul e același, deplin format, preocupările seamănă, maturitatea e de la început izbitoare. Față de noi, care am debutat atît de tineri, și la care evoluția, transformarea, contradicțiile alcătuiesc un spectacol public, Ovidiu Cotruș a fost din prima și pînă în ultima clipă același, anii lui de căutări rămînînd secreți, nedestăinuiți ochiului din afară.

Poate nu numai din pricina circumstanțelor, dar și dintr-o convingere profundă, a refuzat Ovidiu Cotruș să releve intimitatea formării lui critice. Iată ce spune, în legătură cu Maiorescu, despre vocația critică: *„Nimic mai străin adevăratei vocații critice decît afirmarea ostentativă a personalității, decît voința obstinată a singularizării. Măreția și mizeria activității criticului se exprimă prin afirmarea personalității sale pe drumul modest către impersonalitate. Recurgînd la un paradox, putem spune că orice mare critic descoperă un mod propriu de a fi impersonal. Prin destinul său, care-i cere să formuleze ceea ce pare neformulabil, criticul se integrează unei tipologii clasice"*. Altădată, într-un articol despre critică (din mai multe, căci subiectul l-a atras vădit pe Ovidiu Cotruș), afirmă rituos: *„Nu poate fi critic cel ce nu e capabil de emoții impersonale"*. Acest ideal clasic al criticului înrudește pe Ovidiu Cotruș cu Tudor Vianu, deși nu i-a fost discipol și nici nu se referă vreodată la el, sub acest raport. Amîndoi au scris o critică inspirată de impersonalitate și nutrită de filosofie. Școala filosofică este evidentă atît în orientarea practică a criticii lui Ovidiu Cotruș, cît și în tezele ei fundamentale. *„Temeinicia unei judecăți de valoare (crede el) este direct proporțională cu suma judecăților de existență care o susțin. Elementul estetic determină o relație, un raport în interiorul operei de artă. Neavînd o existență substanțială, a vorbi despre autonomia lui este un pur nonsens"*. Această organizare a valorilor operei în jurul valorii estetice, corespunde, după părerea criticului, faptului că *„emoția estetică destăinuie orientarea axiologică a conștiinței umane"*. Și încă: *„Specificul ei este să deschidă conștiința înspre o lume a valorilor..."*. De la această „complexitate axiologică" la hermeneutica propusă și aplicată în cartea despre Mateiu Caragiale nu e decît un pas. Concepția lui Ovidiu Cotruș a crescut treptat și insesizabil din germenii existenți în primele lui articole. O altă idee centrală este aceea a discontinuității seriei valorice: *„Spre deosebire de fenomenele naturii, care se înfățișează cunoașterii în serii continue, de unde posibilitatea*

determinării cauzale riguroase, fenomenele spirituale ne apar în serii discontinue, pretinzînd o aplicare mai nuanţată şi mai clasică a principiilor deterministe". Critica este totuşi adecvarea la obiect, pe de altă parte, nu invenţie a unui limbaj valid în sine. Corectînd definiţia faimoasă a lui M. Ralea, Ovidiu Cotruş scrie: *„funcţia criticii literare este de a descoperi noi modalităţi de adecvare a inteligenţei critice la natura obiectului estetic"*. În lumina acestor convingeri, Ovidiu Cotruş a polemizat cu călinescienii şi cu ideea „criticii creatoare", cu „infidelitatea lecturii" (care *„nu poate avea decît un singur sens acceptabil;: ca infidelitate faţă de lecturile anterioare")* şi cu alte direcţii din teoria criticii afirmate la noi în anii '60. O polemică cordială, cum ar spune Octavian Paler, spre care privesc din cînd în cînd cu nostalgie.

Aplicaţiile sînt totdeauna interesante, în acelaşi stil înalt şi filosofic, fie că e vorba de articole generale, cum ar fi ***Aspecte ale ideii de progres în literatura universală*** sau ***Funcţiile mitice ale poeziei,*** foarte în spirit Vianu, fie că e vorba de ***Eminescu şi conştiinţa tragică a existenţei*** ori de ***Excurs în poezia blagiană.*** Aceste articole de idei sînt opuse criticii mult mai plastice a descendenţilor lui Călinescu. Pînă şi în rarele momente de sinceritate confesivă (amintiri despre D.D. Roşca şi L. Blaga, ca profesori), Ovidiu Cotruş e mai mult un interpret al personalităţii artistului decît un evocator. În fine, latura erudită, fără absolut nici o pedanterie, trebuie semnalată în legătură cu toate aceste studii. Hermeneutica lui Ovidiu Cotruş se scaldă într-o baie de cultură. Studiul despre Maiorescu este, probabil, lucrul cel mai caracteristic ieşit din mîna criticului. A rămas, după un deceniu şi jumătate de la publicare, fundamental. El reprezintă o serioasă ***Introducere în opera lui Titu Maiorescu*** şi putea fi republicat de mult în colecţia respectivă a Editurii *Minerva.* Formulări memorabile fac casă bună cu sobrietatea gîndirii. Nimic imprudent, pripit, totul conceput cu metodă. I. Negoiţescu îl compara într-o recenzie cu propriul meu studiu din aceeaşi vreme, pe care-l găsea (pe drept cuvînt) mult mai tineresc, schillerian prin entuziasm. Eram încredinţat atunci de deosebirile de temperament şi de stil critic dintre mine şi Ovidiu Cotruş ca să folosesc cum se cuvine sugestiile pe care studiul lui (anterior cu trei ani) mi le oferea din belşug. Astăzi ştiu că învăţăm mai multe de la cei cu care nu ne asemănăm decît de la afinii noştri intelectual. Ovidiu Cotruş ni se dezvăluie în ***Meditaţii critice*** ca un critic de o remarcabilă proprietate a gîndirii şi expresiei, din categoria, rară la noi în timpul din urmă, a criticilor ieşiţi din pulpana unor filosofi.

(România literară, nr. 20, 1983)

RADU PETRESCU

„Meteorologia lecturii"

Prima carte postumă a lui Radu Petrescu (dureros de repede dispărut dintre noi) se intitulează ***Meteorologia lecturii*** şi este o colecţie de eseuri care, toate la un loc, ne propun *„o schiţă a literaturii europene"*. Autorul e conştient că „lacunele" pot să pară mult prea mari pentru *„un astfel de proiect"*, dar crede că *„avantajul decupării de felul celei practicate este că tot ce a rămas pe dinafară vine de la sine să se aşeze sub una sau alta dintre situaţiile descrise"*. Şi adaugă: *„Am lăsat materia să se organizeze liber de la sine, în vîrtejuri care reiau mereu aceleaşi cîteva teme, altfel luminate şi sporindu-se de fiecare dată prin noile lor vecinătăţi"*. Titlul, ***Meteorologia lecturii,*** ar sugera tocmai absenţa oricărei pretenţii de ştiinţă, pedantă, imposibilă *„în condiţiile obişnuite de informare"*, ale criticilor ca şi ale meteorologilor.

Eseurile sînt sclipitoare şi obscure. Proza, mult mai clasică în tăietură, a lui Radu Petrescu nu ne lăsa să întrevedem stilul manierist al acestei cărţi, erudită, subtilă, spectaculoasă, profundă, capricioasă, fermecătoare şi foarte greu de urmărit. Este în ea ceva din delirul asociativ al lui G. Călinescu din ***Domina bona*** şi ***Poezia „realelor"*** sau din artificiozitatea preţioasă a eseurilor lui Şerban Foarţă şi Cornel Mihai Ionescu. Dechiderea extremă a compasului intelectual m-a făcut să mă gîndesc (ca şi obscuritatea ce rezultă) la ***L'homme précaire*** a lui Malraux, numai că Radu Petrescu are mai puţin patos.

Ideea centrală, simplificată, ar fi aceea că literatura europeană modernă trebuie citită, ca într-o emblemă, în epopeile homerice, care la rîndul lor îşi au emblema în episoadele binecunoscute ale descrierii scutului lui Ahile şi catalogului corăbiilor, ***Iliada,*** în povestirea lui Ulise din palatul lui Alcinou, în episodul duhurilor chemate în jurul gropii cu sînge din Nord şi în acela al uciderii pretendenţilor, ***Odiseea.*** Această repetare în mic, la scara personajelor, a subiectului unei opere, André Gide a numit-o „mise en abyme" (construcţie în abis) şi a exemplificat-o cu tablouri de Memling, Metzys, Velásquez, cu ***Hamlet, Wilhelm Meister, Prăbuşirea casei Usher*** şi cu opere proprii ***(Journal,*** august 1893). Radu Petrescu dă însă o interpretare personală procedeului: *„S-a scris mult, de la Gide încoace, de punerea* (citeşte: construcţia – n.n.) *în abis a cărţii, niciodată de punerea în abis, în carte, a lumii"*. Şi apoi: *„Dacă, acum, revenim la premisa cărţii ca abis al vieţii şi înţelegem că una fără alta nu pot fi gîndite, astfel încît*

să putem afirma despre viață că este ce devine [...], *text în textul poemelor homerice, ori al summei homerice, ortodoxe ori eretice...*". Altfel spus, literatura europeană modernă ar fi un uriaş palimpsest, în transparența căruia am putea citi pe Homer. Întîia sursă fiind aceasta, ***Aeneida*** lui Virgiliu este o a doua, însă nu sub semnul tragicului, ci al idilicului. Spiritul virgilian reprezintă o erezie în raport cu ortodoxia homerică. Didona deschide, nu mai puțin, seria literară modernă a femeilor (Francesca, Emma Bovary), a ariostismului şi, prin el, a lui Flaubert, Eminescu şi alții. Îndoita origine discutată de Radu Petrescu lasă pe dinafară una din cele mai importante dimensiuni ale europenității care ar lega episodul biblic al jertfei lui Isaac de Dostoievski şi Th. Mann. Auerbach, în ***Mimesis,*** a crezut de cuviință că poemele homerice şi ***Vechiul Testament*** se află la originea celor două stiluri fundamentale ale literaturii europene. Din păcate n-am cum să stărui.

Radu Petrescu definește foarte original tragicul, în funcție de criteriul acesta textual, al palimpsestului: *„Am descris singurul sens pe care-l poate avea tragicul în literatură, unde nu este de căutat în catastrofa eroilor conştienți de a fi depăşit prin forța lor vitală o limită determinată de voința altor forțe care acționează asemenea lor, ca text, în straturile fabulei, zeii sau istoria, ci în aceea că oricît de vii şi deci autonomi ne par, eroii sînt totuşi scrişi, nu au cum trece de limita aceasta, şi scrişi în aşa fel încît cuvintele din care sunt făcuți construiesc alături de text prezența trupului de aer al celui care îi scrie şi care le este astfel destin*". Creatorul e un fel de Mare Anonim care exercită asupra creatorilor lui o cenzură transcendentă: mutilarea aceasta (în termenii lui Blaga), de care creaturile sînt conştiente, ar forma esența tragediei. Esență ce se opune celei a mimesisului realist: *„Să căutăm deci nu personaje care ambiționează să-şi iasă din firea lor, concurînd în realitate pe cei care le citesc* (vestita concurare a stării civile – n.n.), *ci personaje care ştiu că sînt personaje, făcute de cineva de altă substanță decît ele şi că există dincolo de hîrtie, cum dincolo de hîrtie, adică de lumea lor, este şi ochiul care se apleacă peste ele şi traversează spațiul în care ele trăiesc. Dacă personajele ştiu că sînt personaje şi că nu vor avea niciodată natura umană pe care o imită, se dă singura posibilitate a tragicului*". Definiția e superbă şi ar comporta discuții pe care spațiul nu mi le îngăduie. Eseurile din ***Meteorologia lecturii*** cuprind numeroase asemenea lucruri, de o calitate a gîndirii şi a scriiturii inegalabilă: analogiile dintre Eminescu şi Ariosto, dintre Boiardo şi Caragiale, comparația ***Iliadei*** cu ***Odiseea,*** filiația Cervantes-Flaubert-Urmuz-Călinescu,

analizele la Joyce şi la Eminescu, pasajele despre ***Turnul Babel*** al lui Breughel şi aşa mai departe. Sigur, eseurile presupun un cititor avertizat şi cu lecturi proaspete. Dar chiar şi aşa, cartea rămîne dificilă şi, pe alocuri, ininteligibilă. Mintea autorului face salturi mortale prin care îşi presară pe drum şi pe cei mai fideli cititori. Citează în patru-cinci limbi, fără a traduce totdeauna, şi are încă şi pretenţia de a ne persuada de valoarea unei nuanţe stilistice a latinei Sfîntului Augustin, a spaniolei cervantine sau a italienei lui Ariosto. Fraza critică a lui Radu Petrescu e lungă şi şerpuitoare, adevărat arcan prin topica foarte personală, prin ambiguitatea voită uneori de către manieristul care e autorul, datorată, alteori, dorinţei de a explica prea multe lucruri deodată. ***Meteorologia lecturii*** mi s-a părut o carte absolut fascinantă, la care, după ce ai citit-o, simţi nevoia să revii.

(România literară, nr. 50, 1982)

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITARĂ

MIRCEA ZACIU

„Lecturi şi zile"

Într-un interviu din „Convorbiri literare", noiembrie, 1975, Mircea Zaciu recunoştea o dublă „ascendenţă" scrisului său, format, pe de o parte, în severa tradiţie universitară clujeană (G. Bogdan Duică, I. Breazu, D. Popovici), iar pe de alta, prin contactul ulterior cu critica lui Tudor Vianu şi G. Călinescu, a căror „mobilitate spirituală" l-a „fascinat" pe discipolul celor dintîi, profesori mai curînd decît critici, şi privind cu o „uşoară superioritate" publicistica, deşi unii dintre ei au practicat-o în tinereţe. Toate cărţile lui Mircea Zaciu, mai puţin poate monografia de debut consacrată lui Agîrbiceanu, sînt, în adevăr, rezultatul încercării de a face istorie literară cu mijloacele publicisticii, de a îmbina în definitiv spiritul solid, informat, auster, al şcolii clujene cu libertăţile de metodă şi de imaginaţie învăţate mai ales de la G. Călinescu. ***Masca geniului*** din 1967 nu arăta încă o marcă a personalităţii, ţinînd de specia hibridă a istoriografiei agreabil diletante, dar ***Glosele*** din 1972 realizau mai bine echilibrul ce va deveni esenţial în ***Colajele*** din 1972, carte foarte frumoasă, adevărat jurnal de lectură, după un itinerar subiectiv, şi în care intensitatea „ficţiunii" critice – portret, evocare, amintire intimă, – atingea punctul cel mai de sus, fără a se lipsi totuşi de elementul material de istorie literară şi de filologie, cu alte cuvinte de ştiinţa pentru care criticul se pregătise. *(„Colajele* – afirmă autorul însuşi în interviul din «Convorbiri» – *încheie şi deschid un alt ciclu de existenţă. Un capriciu al soartei m-a purtat timp de doi ani şi ceva prin Europa. Am văzut cîteva ţări. Paradoxal, stadiul german nu m-a făcut mai pedant, mai «ştiinţific», ci, dimpotrivă, m-a lecuit de pedanterie").*

Ceea ce a urmat pînă la recentele ***Lecturi şi zile*** păstrează formula ***Colajelor,*** dar o şi codifică într-un chip subtil, modificare pe care nu ştiu dacă Mircea Zaciu a scontat-o şi care nu se mai explică direct nici prin climat, nici prin înrîuririle succesive, dar printr-o lege a vîrstei şi a structurii intelectuale a autorului. Lucrul se observă în ***Lecturi şi zile*** mai clar decît oriunde şi constă în nevoia de revenire la sursa originară a educaţiei ştiinţifice a criticului, în regăsirea pasiunii pentru document şi bibliografie, pentru un izvorism superior, adică, unit cu o adevărată atracţie faţă de aspectul filologic al textelor. *„Trebuie să mărturisesc din capul locului că nu sînt «arhivar»"*, nota Mircea Zaciu pe o pagină din ***Ordinea şi aventura.*** Arhivar: cu alte cuvinte un posedat al hîrtiilor vechi. Dar, tot acolo, el adăuga şi împrejurarea că: *„o nouă*

istoriografie literară românească nu putea să se limiteze la schimbarea principiilor de optică istorică şi de interpretare estetică a fenomenului, ci era datoare să ducă mai departe investigaţia şi sub raportul documentului, de unde o părăsiseră înaintaşii... Faptul acesta l-a simţit cu multă acuitate G. Călinescu, oricît celebra lui operă s-ar părea scrisă mai mult prin «sondaje» istorice decît printr-o urmărire documentară pas cu pas... Pare ciudat că acest strălucit interpret al fenomenului artistic era preocupat în ultimele decenii mai mult de investigările documentare decît de «revizuirile» estetice...". Cazul lui G. Călinescu nu e unic: îl repetă Ş. Cioculescu şi, într-o măsură mai mică, Vladimir Streinu. La timpul lor, studiile maioresciene ale lui E. Lovinescu nu erau străine de acest documentarism. S-ar zice că intervine totdeauna în evoluţia criticului o întoarcere la instrumentele istoricului literar şi ale filologului, abandonate cîndva (sau numai îmbunătăţite) ca prea rigide, şi repuse apoi în drepturi cînd emoţia sintezelor sumare şi a ipotezelor originale s-a consumat. Acest *du-te vino* între imaginaţie şi ştiinţă este condiţia oricărui critic şi el se constată atît în nivelul fiecărui text în parte, cît şi la nivelul evoluţiei lui în general. Mircea Zaciu nu face excepţie de la regulă. ***Lecturi şi zile*** (dar şi ***Bivuac)*** este o carte revelatoare pentru psihologia de maturitate a criticului, care începe să se teamă de sîmburele de gratuitate şi de aproximaţie existente în orice interpretare şi să caute reconfortul documentului. Scriitorul a avut, un timp, prioritate asupra savantului; e, acum, rîndul acestuia din urmă, chiar dacă revanşa lui nu înseamnă altceva decît asigurarea unor garanţii de precizie a informaţiei; căci gustul libertăţii în procedare, al fanteziei literare, nu se pierde niciodată cu desăvîrşire.

Iată, chiar, aspectul paginii critice în ***Lecturi şi zile:*** nume, titluri, izvoare, referinţe. Cîteva articole sînt la origine cronici de ediţii (ca şi în secţiunea finală din ***Ordinea şi aventura):*** meticuloase pînă la a nota cea mai mică eroare de transcriere, exhaustive bibliografic, de o utilitate incontestabilă în domeniul lor strict de acţiune. Stilul „breviarelor" lui Ş. Cioculescu e cam acelaşi. Dar şi tematic, noile lecturi ale criticului sînt caracteristice: subiectele provin din zonele marginale ale unei istorii literare văzute ca şantier, cu operare în stare de proiect ori de bruion, unde creşte vegetaţia bogată a jurnalelor intime, a caietelor de lucru, a amintirilor, a manuscriselor care-şi mai aşteaptă editorul, a corespondenţei. E vorba, de o plăcere de pionier sau de explorator în teritorii virgine. Însă acest nou chip de a face istorie literară îşi divulgă numaidecît şi cealaltă faţă de anume aceea, cum să zic, artistică: şi ea constă în jocul analogiilor şi referinţelor,

în umorul ideii, care revelă o bucurie spirituală de o altă natură decît aceea documentaristă. Din molozurile istoriei literare criticul scoate la iveală materialele pure ale unui univers ascuns, sugestiv şi insolit. Metoda însăşi, detectivistă, întreţine o impresie necontenită de surpriză şi suspans. Mircea Zaciu e neîntrecut în observarea acestor primare structuri posibile pe care ele extirpează de sub buruienile crescute în decursul anilor şi le redă circulaţiei culturale. El are intuiţia unui creator de atmosferă, a unui prozator virtual, care compune, pornind, de exemplu, de la ***Foletul Novel*** şi de la ***Calendarele*** epocii brâncoveneşti, acest tablou mateicaragialesc:

*„Lectura lui (a **Foletului Novel**) devine pentru debusolatul şi imprudentul Brâncoveanu un filtru de madragoră. Astfel, biblioteca Stolnicului, din care se răspîndesc şi circulă «pildele», exaltările trecutului, eroii tragici şi cei blestemaţi sau însemnaţi de neliniştea aventurii, e prăvălia infernală ce hrănea imaginaţia domnitorului şi a acoliţilor săi, ducîndu-i la pieire. Scepticul studios de la Padova nu credea în valoarea profeţiilor, ci în demonia declanşată de ele. Spirit solar, el stă sub semnul amiezii, al clipei **fără umbră.** Dar **amiaza** e totodată simbolul ezoteric al **peceţii profeţiei** şi, în lumea islamică, semnul rupturii, punctul originar al celor două parcursuri ciclice ale spiritului, de unde paradoxul **amiezei obscure.** Amiaza mai semnifică clipa sacrală a opririi mişcărilor ciclice, dinaintea frîngerii unui fragil echilibru, ora care nu este oră: «Il est midi et la journée este partagée en deux / Le soleil dévore l'ombre de nos corps, marquant l'heure qui n'est point l'heure: midi», spune Claudel în **L'Echange,** dînd metaforei amiezii o interpretare nietzscheeană. Oră a coincidenţei, spre care aspiră celelalte ore într-o conspiraţie ce atinge aci perfecţiunea. După bătaia orei unu e reluarea timpului rătăcirii, al predicţiei, al orbirii din care întîlnirea amiezii lăsase impresia că poţi scăpa... Cantacuzinii erau meridionali, oameni ai amiezii conspirative în ideile şi faptele lor. Cu ei, lumina strălucitor-înşelătoare a Brâncoveanului se frînge şi, cînd va bate ora tragică în temniţa Celor Şapte Turnuri, ea va fi singura adevărat premonitorie pentru toţi, semnificînd declinul. Omnia vulnerant, ultima necat...".*

Asemenea pagini de literatură curată se găsesc pretutindeni în carte. Ele nu sînt în linia reconstituirilor lui N. Iorga şi G. Călinescu, fiindcă obiectul criticului nu este aceeaşi istorie – în plină lumină – a predecesorilor lui, ci una aproape secretă, plină de mistere şi de neprevăzut. Mijloacele stilistice s-au adaptat perfect, dovadă în special ***Comentariile franco-române*** (ce ascund sub un titlu academic o forfotă de figuri pitoreşti şi de scene ambigui), ***Ora Cantacuzinilor*** şi

Însemnările de taină. Dacă în acestea literatura predomină din nou în mod limpede, în altele ea e prezentă mai discret, dar nu mai puțin sugestiv. Scriitorul prinde orice prilej de a părăsi pielea în care e cusut la un loc cu savantul. În fond, evocarea epocii brâncovenești rezultă din lectura ***Foletului,*** citit inițial cu ochiul lingvistului, asupra căruia atrăsese atenția un studiu al lui Mario Ruffini. Se întîmplă și ca simpla cronică de ediție să aibă urmări de acest fel. Volumul cercetării e de obicei uriaș în raport cu ceea ce textul propriu-zis al cronicii poate folosi (argument pentru seriozitatea studiului), ceea ce face ca autorul să mai rămână o vreme în preajma unui motiv, a unui personaj, a unei idei. Jurnalul lui Camil Petrescu, o dată examinat ca atare, îi sugerează un comentariu mai general despre jurnalul intim, pus în raport imediat cu o specie înrudită, „caietul" de lucru al scriitorului, care la rîndul său a avut parte de o analiză pur științifică în articolul despre ediția N. Gheran a ***Caietelor*** lui Rebreanu. Și așa mai departe, într-un amestec foarte personal de erudiție măruntă și de imaginație, de curiozitate istorico-literară și de scenă sau portret artistic.

(România literară, nr. 4, 1976)

„Lancea lui Ahile"

„Critica e lancea lui Ahile; cu un capăt rănește, cu celălalt vindecă". Legînd această frază din E. Lovinescu drept motto al cărții sale, pe care a și intitulat-o ***Lancea lui Ahile,*** Mircea Zaciu n-a avut în vedere pur și simplu caracterul, cum să spun, paradoxal al criticii în general, ci și alcătuirea specială a volumului său. La un capăt, el cuprinde cronici și articole, atente, minuțioase, bogate în informații și excursuri istorice, și de regulă binevoitoare cu autorii; la celălalt, un ***Dosar*** de intervenții polemice, cărora subtitlul mai curînd insidios ***Pentru o viitoare istorie literară,*** nu le tocește, ci dimpotrivă, ascuțișul. E destul de surprinzător acest spirit luptător la autorul mai vechilor ***Teritorii.*** Desigur, rareori e posibilă la noi critica fără polemică (în orice caz se dovedește mai rentabilă polemica fără critică), și atîtea din studiile istoricului și criticului literar s-au angajat și înainte în clasificarea sau contestarea unor puncte de vedere exprimate în domeniul său. Însă de data aceasta polemica este à corps perdu măcar prin impetuozitate, dacă nu, firește, prin absența reflecției prealabile.

Despre ce e vorba? Mircea Zaciu se găsește antrenat în cîteva puncte fierbinți ale istoriei contemporane a literaturii. Reface de exemplu dosarul ***Incognito.*** Cu toate documentele pe masă,

sintetizează şi, unde este obligat, tranşează. E necruţător, deşi catedratic; redeschide discuţia, în fond ca s-o poată închide; suflă peste protagonişti şi părerile lor în aer definitiv. Nu altfel procedează în ***Poet şi critic,*** în „conversaţia" (cuvîntul îi aparţine) cu Mihai Beniuc. Măsurile de precauţie nu sînt ipocrite *(„Îmi pare rău că trebuie să scriu aceste rînduri"),* căci simte (şi noi împreună cu el) că adevărul trebuie să fie rostit *„de dragul adevărului şi dintr-o datorie... de restabilire a faptelor la dimensiunile lor reale",* oricîtă supărare ar produce. Polemica lui Mircea Zaciu e, din nou, urbană, înalţă, şi ceea ce o face convingătoare nu este injuria, ci argumentul. Acrimonios, fără să jignească, susţinut de un patetism al ideii, înfrînat în limbaj, tonul articolului e plin de amărăciune. Unde Mircea Zaciu nu lasă nici o portiţă deschisă pentru replică, este în expunerea sistematică, pe alocuri chiar pedantă, a faptelor. Cînd cei incriminaţi se lasă ispitiţi să răspundă, rezultatul este, pentru ei, catastrofal.

Mircea Zaciu e un polemist de ocazii mari şi, citindu-l cu atenţie, înţelegem că s-a asigurat, înainte de a intra în dispută, de un scut ce nu poate fi, cu una, cu două, străpuns. Al. Oprea, mai curînd imprudent decît impavid, a încercat să riposteze în chestiunea publicării prescurtate de către „Manuscriptum" şi cu un titlu improvizat a unui memoriu la lui L. Blaga din 1959; ar fi trebuit să facă din capul locului că Mircea Zaciu nu i-a lăsat nici o şansă. A avut dubla naivitate să ironizeze întrebările, pe care Mircea Zaciu le ridica în legătură cu textul lui Blaga, şi care erau, vai, din speţa măririlor „făcute", şi să-i pretindă producerea textului integral *(„Pe ce se bazează M.Z., cînd emite asemenea acuzaţii grave privind deformările, deturnarea sensului, a esenţei documentului? Cunoaşte cumva acest document? Atunci să producă dovezile de rigoare").* Pentru a nu-i mai oferi, cum spune, *„colegului Al. Oprea atîtea motive de haz în trucarea documentelor de istorie literară",* Mircea Zaciu publică el însuşi memoriul, integral, care, cum se putea bănui, nu-i era necunoscut. Un ochi mai atent ar fi remarcat, chiar din primul articol, sub ironica acumulare de conjecturi, că autorul ştie mai mult decît spune: *„Un cititor neavizat* – scria Mircea Zaciu – *va fi observat fără îndoială discontinuitatea «fragmentelor» ce par aruncate pe hîrtie de un spirit în dezordine, cu salturi bruşte de memorie şi disparităţi îngrijorătoare, în flagrantă contradicţie cu expresia întotdeauna închegată, coerentă, sistematică, a fiecărei pagini scrise de Blaga. O lectură mai atentă descoperă referiri criptice, trunchiate, care fac impresia unui şotron al memoriei ori – ceea ce e mai plauzibil, fiindcă Blaga a fost un spirit lucid pînă în ultimele sale clipe – a unor ingerinţe în text.*

„Dar peisajele excluse nu sînt marcate cu croşetele blestemate, ci însăilarea «fragmentelor» se face prin pudice steluţe, adevăraţi «putti» decorativi pe un zid ce ar vrea să mascheze igrasia". Valoarea literară a articolului nu e, nici ea, de neluat în considerare; la care trebuie să adăugăm faptul că Mircea Zaciu scrie în vederea istoriei literare, în scopul deliberat de a nu permite urmelor să se şteargă. Cei care transformă memoriile primite oficial în jurnale personale încredinţate, chipurile, prieteneşte de către autori, să se teamă de Mircea Zaciu! (mă simt obligat să mărturisesc, în paranteză, că am reparcurs la rîndul meu textele din această din urmă polemică, înainte de a scrie cartea: din respect pentru revista „Manuscriptum" şi Al. Oprea, care au făcut foarte mult pentru editarea în condiţii, ştiinţific, corecte şi, grafic, admirabile a manuscriselor de tot felul. Cu părere de rău trebuie să admit că, cel puţin în cazul semnalat de Mircea Zaciu, nu numai că procedeul merita reproşat, ar există în toată ulterioara justificare a lui Al. Oprea o anumită, ca să nu spun altfel, *mauvaise conscience).*

Fiind la acest capitol, al manuscriselor şi ediţiilor: Mircea Zaciu, care a susţinut, o cronică specială (în „Manuscriptum") şi a iniţiat în 1972 colecţia „Restituiri" de la *Dacia,* mai îndoaie cîteva lănci şi contra celor care cred că oricine e calificat să facă această muncă, socotind-o ridicul de simplă, *impayable,* cum ar spune francezii: *„În fine, mai trebuie să reamintim condiţia ingrată a ediţiilor critice în ansamblul cultural? Munca enormă, migăloasă, meticuloasă pe care o pretinde exacta editare a unor texte (fără a mai pomeni condiţiile primitive în care se face încă la noi citirea şi transcrierea unui manuscris!) nu se bucură de o încurajare materială pe potrivă. O ediţie serioasă cere de multe ori ani de muncă obscură, anevoioasă, care nu se «vede». Ea ar trebui stimulată prin finanţarea specială, pe tot parcursul, din fonduri special afectate acestui sector. Singurele instituţii care acordă «premii» ediţiilor critice, Academia şi Muzeul literaturii române, o fac platonic, fără nimic altceva decît o diplomă desenată. Unui echipier de fotbal i se plăteşte cu sume serioase fiecare match cîştigat. O bună ediţie critică, dintr-un mare scriitor român, nu valorează nici cît o lovitură la poartă a unui picior îndemînatic?"*

Am acordat atîta spaţiu secţiunii finale din ***Lancea lui Ahile*** nu numai pentru interesul ei major (cartea lui Mircea Zaciu trebuie citită începînd cu sfîrşitul!), dar şi pentru că dezvăluie, o altă faţă, mai rar văzută, a criticului. E destul să-i citim interviurile, care preced polemicile, sau chiar însemnările disparate intitulate ***Carnet*** şi cronicile literare propriu-zise (puse sub titlul, nu întîmplător,

Confesiune şi literatură şi ***Confesiune critică);*** energicul polemist se dovedeşte un sentimental şi un iubitor nostalgic de oameni şi cărţi. Toată critica lui e o confesiune ocolită. Entuziasmele ca şi denegaţiile par deopotrivă impregnate de tristeţe intelectuală. Mircea Zaciu nu e un om vesel şi cordialitatea lui, ca formă de reticenţă politicoasă, nu-l face un partener de discuţie comod. E un erudit, mai în largul său printre cărţi, decît în amfiteatre. Nu l-am auzit vorbind ca profesor, dar îmi închipui că stofa oratorică îi lipseşte şi că-şi citeşte cursurile, ca şi conferinţele.

Limba i se dezleagă mai degrabă între prieteni, decît în public, şi cei mai buni dintre studenţii săi îi vor fi descoperit căldura, devotamentul (fără de care ştiinţa cea mai temeinică nu se comunică), abia devenindu-i colegi. Nici omul, nici critica lui nu sînt ataşante la întîiul contact. Accentul de sinceritate răzbate cu greu la suprafaţă, dar cînd răzbate, înroşeşte gestul, cuvîntul sau pagina ca un foc lăuntric, multă vreme ţinut secret sub un strat de lavă întărită. Are chiar un fel de bruschete faţă de sine, cu atît mai demnă de apreciat, cu cît n-o întîlnim la mulţi confraţi: *„Datorită unor împrejurări neprielnice* – îi mărturiseşte el lui Mihai Sin, evocînd una din seriile strălucite de studenţi care i-au trecut prin mînă – *am ţinut atunci un curs dezastruos şi unul din motivele prieteniei mele pentru aceşti tineri care aveau să formeze gruparea de la «Echinox» a fost şi remuşcarea că, apăsat de necazuri, dezgustat de nedreptăţi, n-am ştiut să mă ridic deasupra unei conjuncturi şi să le dau tot ceea ce ar fi meritat"*. Probabil că nici nu e întru totul adevărat; dintre profesorii de literatură ai universităţii româneşti de astăzi, Mircea Zaciu e singurul care se poate lăuda că a făcut şcoală. Clujenii ştiu mai bine decît mine că modestia aceasta este neîntemeiată, tîrziu reflex al acelei educaţii ardeleneşti, de fost elev al Liceului „Moise Nicoară" din Arad şi de audient al cursurilor lui D. Popovici la Universitatea din Cluj, ca să dau doar acest exemplu, în care severitatea faţă de sine şi ţinuta academică joacă un rol la fel de mare ca tradiţia latinească. Ardelean prin origine şi spirit, Mircea Zaciu e mai deschis către noutate şi actualitate decît alţii dintre colegii lui. Deşi, cum singur a remarcat, e greu astăzi să regăsim intacte la cineva însuşirile de străveche reputaţie (şi bune şi rele) ale ardelenilor: lumea s-a mai amestecat. Rămîne totuşi o coardă sufletească al cărei sunet e inconfundabil. Spune undeva G. Călinescu că Ardealul i se pare leagănul culturii noastre mari? Citînd fraza, Mircea Zaciu tresare. Iar cînd evocă de-a dreptul Transilvania, imensă scenă de teatru istoric, ca odinioară Bălcescu, tot sentimentalismul, reprimat de exerciţiul catedratic şi de obligaţiile sociale, ţîşneşte la suprafaţă într-o pagină emoţionantă şi patriotică:

„Inochentie Micu, Simion Bărnuțiu, Timotei Cipariu, Bălcescu însuși – tînăr Lear rătăcitor căutînd lîngă focurile de bivuac ale triburilor întruparea nălucii – sînt absorbiți pînă la uitarea de sine de același «joc al ielelor». Dramatismul rezultă acum din asceză, din patima intelectuală, din fervoarea arhitecturii Cuvîntului; de la tălmăcirea textelor maramureșene la brașoveanul Coresi, de la triumvirii Școlii Ardele la adolescentul Eminescu obsedat, în același decor de Weimar goethean al Blajului, de la titanismul lui Horia sau Mureșanu, pînă la bolta construită, ca un arc al cugetării, de Lucian Blaga. Istoria i-a dat prin urmare Transilvaniei un continuu fior dramatic. Realitatea aspră a ciocnirilor, ieșirile și intrările personajelor, căderile și înălțările, comentariul perpetuu al Corului convocat pe severul podiș înscris sub metafora «Cîmpului libertății» – totul este aici trăire, tragică, existență eroică și, în consecință, refuz al teatralității. Poate de aici interesul tîrziu al ardelenilor pentru teatrul-literatură, de vreme ce ei se simțeau dintotdeauna angajați într-o desfășurare de situații-limită sub presiunea antinomiilor Istoriei. Și ce grandioasă înfruntare a pasiunilor se revarsă în sălbatecul decor al acestei Arcadii! Piscurile Făgărașilor, blîndele coline ale Tîrnavelor, burgurile medievale, bisericile întărite, zidurile abrupte ale Castelului Huniazilor, surîsul de floare renascentistă al Sîmbetei lui Brîncoveanu, edenul silvestru și cinegetic al Maramureșului, pitorescul înnoirilor – toate par transpunere în realitate a imaginației lui Shakespeare și Goethe. Peisajul respiră o genială scenografie".

Et in Arcadia ego!

(România literară, nr. 18, 1981)

„Viaticum"

Prefațînd în 1857 pe Plutarh, din care tradusese ***Paralele sau Viețele bărbaților iluștri,*** Aristia folosea expresia „viatic literariu". În 1920, Lovinescu numea scrisul care nu vrea să fie doar desfătare *„un viaticum întăritor pentru un întreg neam, o hrană spirituală dintre cele mai prețioase"* ***(Literatura Ardealului).*** Ideea de hrană spirituală sau de întăritor moral din cuvîntul latinesc (legat etimologic de *via,* drum, și devenit chiar în latină *viaticum,* bani de drum) stă și la baza titlului ales de Mircea Zaciu pentru noua lui carte: *„Prelungind meditația lovinesciană, gîndul unei istorii literare ca memorie eficientă și promptă se impune firesc. Ea poate stabili – prin instrumentarul metodologic azi atît de divers, dar și prin variabilele unei sensibilități modificate evident în raport cu aceea a predecesorilor noștri – acea* ***poetica perennis*** *a unei*

literaturi. O memorie nu poate însă duce cu sine toată povara unei întregi istorii de căutări, înfrîngeri şi glorii. Orice epocă şi-a făurit propria ei viziune despre trecutul către care privea; fiecare a luat cu sine, pentru lungul drum propus, acel viatic al călătorului şi al soldatului din vechime. Dar noi, noi ce vom lua?" ***Viaticum*** este o culegere de studii de istorie literară, din care unele se referă la literatura de călătorie, scrise, cele mai multe, în prima parte a anilor '70, cărora li se adaugă cîteva contribuţii recente. Titlul putea fi intitulat, prin prisma autorilor comentaţi, ***De la Asachi la Arghezi,*** dacă Mircea Zaciu ar fi avut în vedere o continuitate oarecare. E vorba însă doar de comentarii parţiale şi nelegate între ele, de spicuirea unor motive sau probleme interesante din opere, de regulă, trecute cu vederea. Comun aproape tuturor studiilor este aspectul de „restituire" istorică, dacă nu chiar de arheologie sentimentală. Criticul pare a-şi fi regăsit (cel puţin aceasta este impresia pe care ne-o dă punerea lor laolaltă) gustul pentru erudiţie şi etimologie, pentru descoperirea unor opere uitate ori comentate fugitiv înainte, în care mai poate fi identificat, sub nisip, cîte un strălucitor filon aurifer.

Să răsfoim împreună ***Viaticum.*** De la început ne atrage atenţia un portret al lui Asachi: *„Imaginea curentă a lui Asachi este aceea a unui bătrîn urîcios, cu căutătură fără blîndeţe, emaciat, zbîrcit, sugerînd acea impresie de depeizare a unei senectuţi care nu se mai simte bine între realităţi ce nu-i mai aparţin. Zîmbetul şters, abia perceptibil, nu are nici măcar sarcasmul (căci acesta ar fi o dovadă a tăriei morale) din portretul de babă al lui Voltaire, cel imortalizat de Houdon. Asachi este cel dintîi scriitor român cu conştiinţa eşecului".* Sprijinit pe numeroase referinţe biografice, portretul e consolidat şi de paginile ***Fragmentului din memoriile unui român din 1808,*** publicat abia în 1861, pe care criticul le străbate la pas, scoţînd la iveală pasaje savuroase *(„Cu puţin înainte de răsăritul soarelui, începe complicata ascensiune,* – pe Vezuviu, n.n. – *turistul fiind înhămat cu o «faşă» şi tras de unul din călăuzi, în vreme ce altul îl împinge de la spate, iar picioarele i se scufundă pînă la glezne într-o cenuşă perfidă").* O restituire, în deplinul înţeles al cuvîntului, este studiul despre Heliade, în care autorul ***Suvenirurilor şi impresiilor unui proscris*** este apărat contra versiunii aproape generale a criticii. Dosarul nedreptăţilor, antipatiilor şi iritaţiilor a căror victimă a fost scriitorul (inaugurat în 1898 de N.B. Locusteanu şi savant expus în 1935 de D. Popovici) este completat cu observaţii menite a clătina opinia curentă. O bună analiză a prozelor lui M. Kogălniceanu are ca punct de pornire deziluziile încercate de tînărul „literator" şi istoric, abia întors de la studii din străinătate: *„Prăbuşirea iluziilor începute de fapt mai demult, din ciocnirile epistolare cu tatăl;*

ele vor continua în opoziția inegală cu Domnitorul, cu suspiciunea, cenzura, cu arbitrariul: suprimarea revistelor, surghiunul, interdicția întoarcerii în Occident, epizodul umilitor al confiscării pașaportului și al returnării de la Viena, contrastele și ridicolul societății ieșene ș.a. Kogălniceanu e un «suspect». În jurul lui foiesc agenții, denunțurile, lașitățile, lingușirea, presiunile, rivalitățile". ***Escursiunile*** lui N. Filimon sînt asemănate cu ***Mémoire d'un touriste*** ale lui Stendhal, fără ca ideea să fie totuși urmărită pînă la capăt. Un studiu succint relevă meritele ***Călătoriei la Constantinopol,*** din 1844, a lui Teodor Codrescu, redescoperitor al Orientului, ca și Bolintineanu. ***Păcatele tinereților*** ale lui C. Negruzzi fac obiectul unui examen tehnic menit a le sublinia modernitatea, caracterul anticipator și acela de document (nu suficient luat în considerare) pentru atitudinea scriitorului față de evenimentele mari ale epocii sale.

După Heliade, a doua personalitate pe care Mircea Zaciu încearcă s-o restituie, împotriva tradiției critice, este Hasdeu. Îndeosebi activitatea poetică pare comentatorului de azi pe nedrept expediată. Studiul acesta arată, mai limpede decît altele, intenția fundamentală a autorului, care este aceea de a da la iveală nu opera în ansamblul ei (ca un Herculanum scos de sub lavă), ci cîte un colț acoperit de timp. Criticul practică săpături, în puncte diferite, fără a deschide totuși un șantier global. Scopul lui exact l-am putea defini în cuvintele (citate de el însuși) ale lui Tudor Vianu și anume ca fiind acela de *„a smulge din umbră și a reda actualității inspirații pălite și colțuri șterse ale tabloului nostru literar".* Efortul de a vedea în Hasdeu și un poet e meritoriu, dar nu și convingător. Mircea Zaciu crede a găsi, la Tudor Vianu, o premisă corectă, *„desprinsă de rezervele estetiste, atentă la îmbogățirea substanțială a universului liric din epocă",* a discutării poeziei hasdeniene. „Rezervele estetiste" ale cui să fie? Ale criticii interbelice, se pare, care nu recunoștea poeziei lui Hasdeu decît rare „izbucniri lirice". Împotriva acestei păreri, Mircea Zaciu stăruie pe tabloul moral al liricii, pe inspirația sumbră și violentă, pe sfîșierile lăuntrice. Materia fiind, desigur, aceasta, rămîne totuși întrebarea dacă ea și-a găsit la Hasdeu și o expresie memorabilă. Mircea Zaciu însuși e foarte sever în această privință *(„poezia lui Hasdeu nu atinge decît în puține strofe distilarea unui lirism mai adesea noroios și năpădit de o verbozitate anulatoare de orice fior")* și demonstrația lui se mărginește la alcătuirea unui florilegiu de versuri norocoase. Nu văd diferența majoră de opinia, combătută vehement, a lui Călinescu. Nu mai spun că, uneori, valoarea versurilor este exagerată, descoperindu-se „anticipații" acolo unde nu e decît epigonism. În loc să anunța pe Bacovia, asemenea versuri *(„Însă, iată că șiraguri de călugări în sobor, / Vezi ceva*

negrind în zare: ciorile pe şes cobor. / Şi pe spînul chip al iernii, vesel croncănind s-agaţă...") continuă spiritul cuminte al pastelurilor lui Alecsandri. În schimb, analiza prozei lui Hasdeu este absolut remarcabilă, cea mai profundă şi subtilă de pînă azi.

Nu e, desigur, o întîmplare: şi în restul studiilor, antenele criticului recepţionează mai bine mesajele prozei decît ale poeziei. Proza de călătorie a lui Alecsandri şi Iorga, ***Moara cu noroc,*** corespondenţa şi portretistica lui Goga şi Lovinescu, prozele lui Bacovia mi s-au părut a oferi materie pentru studii net superioare aceluia (e drept, singular şi ca anvergură) consacrat liricii argheziene. Fiind vorba de restituiri, mai ales paginile despre Bacovia şi Goga sînt de reţinut de către oricine se va ocupa de aici încolo de proza lor. Truculenţa expresivă a celui din urmă este evidenţiată prin bogăţia sinonimică a limbii familiare din scrisori şi portrete. O bucată de ***Iarmaroc*** din Bacovia pare criticului a vesti pe Fundoianu. Recitind-o eu însumi, cu această ocazie, m-am gîndit la M. Blecher, unde este o atmosferă la fel de densă, rezultată din notaţii fragede ale lumii provinciale.

Cel mai curios text din ***Viaticum*** se intitulează ***I.L. Caragiale şi E.A. Poe.*** Publicat în 1983 în excelenta serie nouă a „Revistei de istorie şi teorie literară", el nu semănă cu celelalte decît, cel mult, prin erudiţia exhaustivă. Dar chiar şi epuizarea bibliografiei pare, de la un punct, expresia unui amuzament superior. Tratarea este liberă, eseistică, iar demonstraţia punctelor de contact între ***O scrisoare pierdută*** şi ***The purloined Letter*** oferă dovada unui spirit mai degrabă ingenios decît pozitiv-aplicat. E interesant să constatăm similitudinea de formulă cu ***Vieţile paralele*** din ***Modelul şi oglinda*** a lui Ion Vartic. Iată un caz instructiv de emulaţie stîrnită de învăţăcelul de ieri la fostul său profesor! În sfîrşit, eseul indică şi o anumită atracţie pentru tehnicile cele mai moderne ale criticii. Desigur, la o lectură atentă, înnoirea limbajului era observabilă şi în celelalte texte. Mircea Zaciu şi-a sistematizat impresionismul prin contactul cu critica modernă, deşi a evitat orice ostentaţie. Nici în ***Caragiale şi Poe*** nu e imputabil vreun tehnicianism al expresiei, dar „grila" prin care sînt citite cele două opere conţine elemente inspirate vădit de psihanaliza structurală a lui Lacan (în paranteză fie spus, ***Cuvintelor potrivite*** li se aplică o „grilă" asemănătoare sugerată de Gilbert Durand în ***L'imaginatiòn symbolique).***

Cu toată eterogenitatea (şi de manieră, care are, pe alocuri, un aer desuet, de exemplu în prima parte a studiului despre Slavici), ***Viaticum*** e o carte serioasă şi plăcută, scrisă cu fineţe, de unul din cei mai reprezentativi critici contemporani.

(România literară, nr. 41, 1983)

ALEXANDRU GEORGE

„În jurul lui E. Lovinescu"

Cu obişnuita claritate, Alexandru George îşi expune din primul capitol al eseului său ***(În jurul lui E. Lovinescu)*** punctul de vedere despre E. Lovinescu. El scrie: *„De la an la an constatăm o mai dreaptă preţuire a marelui critic, şi credem că am ajuns în situaţia de a spune: a celui mai mare critic al nostru"*. Punct de vedere îndeajuns de categoric ca să stîrnească mirare, cu atît mai mult cu cît este în joc şi improprietatea adjectivului. Însă lucrul la care se cuvine să ne oprim nu e această întronare neaşteptată (şi care implică detronarea lui G. Călinescu), ci natura argumentelor şi, la urma urmei, sensul preferinţei lui Alexandru George. Conştient el însuşi că afirmaţia *„nu va fi primită fără nici o împotrivire"* nici chiar de admiratorii lui E. Lovinescu, autorul eseului îşi ia oarecare măsuri de precauţie, arătînd, *„înaintea meritelor, limitele criticii şi acţiunii lui E. Lovinescu. Nu a fost cel mai activ critic al literaturii noastre, nici cel mai erudit sau cuprinzător"*, remarcă Alexandru George într-o tipică întorsătură de frază. Urmează cîteva comparaţii pe care nu le mai reproduc, fiind uşor de bănuit. Dar mai mult: acţiunea lui E. Lovinescu de la *„Sburătorul"* nu acoperă întreg modernismul românesc; promotor al uneia din direcţiile de seamă ale acestuia, el n-a lăsat şi *„impresia unei adeziuni însufleţite"*, căci i-a lipsit spiritul de avangardă şi s-a mărginit la o simpatie şi la o înţelegere teoretică; în sfîrşit, în majoritate *„poziţiile lui critice rămîn, deşi juste, nişte constatări de primă oră, care au trebuit să fie reluate şi întregite de alţii"*. Cu toate acestea, continuă Alexandru George, îi revine lui E. Lovinescu meritul de a fi inaugurat stilul modern al criticii româneşti. Pornind de la Faguet şi, în general, de la critica franceză de după Sainte-Beauve, el a crezut, întîiul la noi, într-o critică literară ca fapt de artă; preeminenţa artisticului asupra teoreticului l-a împins totodată spre un examen al operei în imanenţa ei, fără raportare la norme; interpretarea şi analiza au luat locul directivei, gustul (firesc, educat), pe al comentariului filosofic ori de alt fel. Pionier al criticii care pleacă de la operă, nu spre operă, E. Lovinescu a realizat-o în acelaşi timp în specificul ei ca nimeni altul: fără a evoca, în cazul lui, autoritatea vreunei discipline străine ori a vreunei instituţii, critica a devenit ea însăşi o disciplină de sine stătătoare şi o instituţie. Alexandru George conchide: *„Conştient de rolul său specific, prin care se realiza la superlativ funcţia de critic, el n-a părăsit arena nici o clipă şi a murit în toiul unei bătălii în care*

adversarii lui formau majoritatea puternic instalată în funcții oficiale, iar norii cei negri păreau să acopere pentru totdeauna idealurile pentru care el luptase". E. Lovinescu ar întrupa deci la noi noțiunea de critică în ce are ea esențial: capacitatea de analiză și de selecție a operelor, precum și concurența principiilor. Așa stînd lucrurile putem accepta, cu Alexandru George, exemplaritatea lui E. Lovinescu: prin talent unit cu o morală a scrisului. Nu știu dacă el este un critic la fel de mare ca G. Călinescu, dacă are mijloacele lui de expresie; realizează cu siguranță în chip mai pur ideea de critică, în vreme ce la G. Călinescu, în măsura în care se împlinește, critica este și întrecută, în direcția viziunii plastice ori a portretului.

Scopul eseului este tot așa de clar indicat de autor de la început: „*După o serie întreagă de articole, studii, monografii – și se pare că acestea din urmă sînt mai numeroase în cazul lui decît în cazul oricărui alt critic – care s-au aglomerat în spațiul restrîns al ultimilor ani, cercetarea operei lui Lovinescu a ajuns în faza în care considerăm că se simte necesitatea unor puneri în discuție a tuturor punctelor, nădăjduim că eseul nostru, deși nu e unul de introducere la opera lui Lovinescu, ci unul care se adresează unui public ceva mai avizat, să fie punctul de plecare pentru un nou fel de a-l vedea sau măcar pentru o nouă lectură*". Un public avizat eseul lui Alexandru George presupune, ce-i drept, dar el nu merge mai departe de readucerea în discuție a principalelor aspecte din critica și ideologia lovinesciană, păstrînd un caracter oarecum elementar. Față de micul studiu al lui I. Negoițescu din 1970 reprezintă, chiar, un pas înapoi sub raportul noutății opiniei. Avînd, firește, o utilitate neîndoielnică: niciodată nu-i de prisos să repetăm adevărurile fundamentale, chiar dacă de la monografia Ilenei Vrancea din 1965 și pînă astăzi stadiul exegezei lovinesciene cam acesta a rămas.

Eseul lui Alexandru George se constituie din glosarea inteligentă pe marginea principalelor cărți ale criticului. Nimic nu e primit fără judecată. Și nici fără rezervă: dintr-o înclinație naturală, Alexandru George a făcut un instrument de investigație. El are un spirit circumspect și foarte pozitiv, cu ceva din aplicația de diagnostician a lui Pompiliu Constantinescu, deși într-un alt domeniu, al istoriei literare propriu-zise ori al analizei ideilor. Temeinic informat, eseul trece în revistă cărțile, lăsînd puține probleme în suspensie, refăcînd raționamentele, zugrăvind epoca, polemicile, atmosfera, comparînd la fiecare pas un autor cu alții, o părere cu altele. Nu-i propriu-zis nimic nou despre E. Lovinescu (decît poate ca precizie a formulărilor): dar e o mare bogăție de nuanțe, o situare admirabilă în timp, o cunoaștere pe

de rost a întregii literaturi de care E. Lovinescu s-a ocupat sau căreia i-a fost contemporan. Din această circumspecție congenitală care-l silește să reia toate probele, ca un detectiv specializat în redeschiderea cazurilor clasate, cu decizie și totodată cu scepticism, provine și impresia de paradoxal pe care unele pagini o lasă. Alexandru George are mereu aerul că ia în răspăr opinia curentă, nefiind totuși un critic extravagant. Am văzut afirmația liminară despre exemplaritatea lui E. Lovinescu. Mai sînt și altele în carte: și, peste tot, sub surpriza răsucirii unei idei, se ascunde în fond o anume cumințenie pedantă. Criticul e preocupat de adevăr, nu de originalitate. Iritantă e uneori numai punerea problemei: la Alexandru George firescul se întîmplă să producă nedumerire, fie din cauza tăriei prejudecății, fie pentru că autorul încalcă plin de prefăcută inocență o regulă observată de multă vreme. Dar după ce ochiul se obișnuiește, constatăm că multe din remarcile de acest fel ale criticului pot întruni deplină adeziune. El spune de exemplu: *„E. Lovinescu este un critic al literaturii sămănătoriste și pînă în ziua de azi cel mai perspicace observator al ei"*. Ce poate suna mai curios! Și totuși: fără excesele de pledoarie ale unui N. Iorga, fără excesele de rechizitoriu ale unui Al. Antemireanu, mai atent la resort artistic decît la programul ideologic, nu e oare autorul ***Pașilor pe nisip*** singurul critic adevărat, dintre contemporani, al sămănătorismului? Și așa mai departe. Defectul acestor bune pagini de analiză e doar lipsa reliefului literar: consecvent principiului (deloc lovinescian!) după care critica e o explicare a literaturii și nimic mai mult, Alexandru George refuză scrisului său toate podoabele; nu și, din fericire, acea minimă încordare a expresiei, pe care scrisul său a știut totdeauna s-o obțină din ironie, dintr-o răceală, dintr-o placiditate aproape caustică.

Sînt trei sau patru capitole, la sfîrșitul eseului, unde placidul critic se înviorează totuși. Nu numai din această cauză mi se pare a găsi aici partea lui cea mai captivantă. E vorba de reconstituirea prezenței lui E. Lovinescu în lupta ideologică de după 1936 și de manifestarea posterității lui imediate: temă preocupantă în timpul din urmă, dovadă și cartea Ilienei Vrancea, abia apărută, pe care o voi analiza în foiletonul viitor. Alexandru George nu putea trece nici el cu vederea „campania" lui E. Lovinescu și a descendenților lui contra ideologiei de dreapta din pragul și din anii războiului. Aici sînt de fapt două probleme deosebite. Una este calitatea literară a criticii lui E. Lovinescu în care Alexandru George vede, oarecum împotriva ideii proprii, *„un temei sigur de valorificare, indiferent cît de ingrat se va arăta viitorul"*. Posteritatea criticii lovinesciene ar fi deci pe de o parte

asigurată de forma ei artistică sau, în cel mai rău caz, de permanența ei legătură cu arta, cu opera vie. A doua problemă este pusă în acești termeni: *„Realizînd în chip eminent tipul estetic. E. Lovinescu nu a socotit aceasta un refugiu într-o zonă de indiferență, ci o formă existențială care nu-l scutea de luptă și mai ales de marea obligație morală a participării la impunerea adevărului"*. Reafirmarea maiorescianismului în 1940, precum și polemica împotriva „noii generații" în numele raționalismului și democrației fac din partizanul constant al autonomiei esteticului un militant pe un front situat în afară de strictul interes artistic. Exemplul lui E. Lovinescu ne arată în ce măsură critica e silită să țină cont de exigențele istoriei. Alexandru George mi se pare pe nedrept sceptic atunci cînd crede că, rolul lui E. Lovinescu fiind imens și fără exemplu între urmașii imediați, *„nici mai tîrziu nu întrevedem situația ca vreunul din critici să mai ajungă a-l juca"*. Chestiunea, aici, nu e, desigur, de a-l egala în valoare personală, dar dacă E. Lovinescu nu poate evita nici chiar el, care se socotea un *homo aestheticus*, să fie prezent pe scena istorică, riscîndu-și în chipul cel mai direct viața pentru idee, s-ar zice că rolul e necesar, aproape obligatoriu la noi și, în orice condiții istorice, criticul adevărat trebuie să-l joace. Oare nu e aceasta exemplaritatea lui E. Lovinescu sau, altfel spus, actualitatea lui, de care a mai fost vorba și pe care Alexandru George însuși o subliniază din nou cu limpezime în ultimele fraze ale eseului său?

(România literară, nr. 33, 1975)

„Mateiu I. Caragiale"

„Autorul acestor studii nu a năzuit niciodată să devină un critic literar și nu a dorit aceasta pentru mai multe cuvinte, dar în primul rînd că nu a simțit nici un îndemn observînd mai îndeaproape activitatea altor critici": cu această mănușă aruncată criticii intra de fapt în arenă, acum mai bine de un deceniu, Alexandru George, după ce, în afara unor splendide proze fanteziste și livrești, publicase un concis eseu critic consacrat lui Tudor Arghezi. Gestul de sfidare nu era întîmplător. Debutînd în jurul vîrstei de 40 de ani, așadar cu zece ani mai tîrziu decît alți colegi ai săi de generație, mai tineri totuși cu zece ani decît el, Alexandru George a fost scutit de dibuirile începutului și întîile lui studii din ***Semne și repere*** sînt la fel de mature ca acelea din recenta culegere ***La sfîrșitul lecturii,*** sau ca studiul despre ***Mateiu I. Caragiale*** abia tipărit. O maturitate care i-a permis să privească, nu de sus, dar cu ochi neiluzionat, avatarurile și contradicțiile confraților

și să le sancționeze fără menajamente. Dealtfel, această luciditate, aș spune, radicală, ce poate fi luată cîteodată drept mizantropie și care imprimă aproape tuturor textelor o notă polemică, constituie prima și cea mai evidentă caracteristică a criticii lui Alexandru George: care în pofida lipsei inițiale de entuziasm pentru spectacolul critic și de dorința de a participa la el, a devenit unul din criticii cei mai importanți de azi, chiar dacă nu totodată recunoscut la justa valoare. A doua însușire a criticii lui este o nobilă dignitate de atitudine (și, în literatură, orice atitudine se transformă într-un fapt de stil) care l-a oprit de la tranzacții și incorectitudini. În sfîrșit, critica lui se caracterizează prin alianța unei inteligențe precise, minuțioase, capabile a se aplica imediat la obiect, cu o informație întinsă și niciodată fastidioasă, căci este stăpînită deplin.

Orice cititor se va convinge de interesul acestei critici parcurgînd cărțile de curînd apărute. Al treilea volum ce poartă titlul ***La sfîrșitul lecturii*** cuprinde peste 50 de articole și de studii, tipărite în reviste, cele mai multe, între 1972–1980, și dispuse în culegere după un criteriu oarecum istoric, raportat la subiect. Majoritatea sînt contribuții admirabile de istorie literară, indiferent uneori de faptul că a pornit, ca de la un simplu pretext, de la apariția unor ediții sau studii de specialitate. Polemist incurabil, Alexandru George scrie ca să se delimiteze de alții, deși dintr-un spirit de contrazicere rareori gratuit. Afirmațiile lui, în răspăr adesea cu opinia curentă, au cîteodată un aer paradoxal. Comentînd, de exemplu, posteritatea lui G. Călinescu, Alexandru George remarcă mai întîi că autorul ***Vieții lui Eminescu*** s-a bucurat de avantajul de a fi fost citit și de a fi exercitat o puternică influență într-o epocă în care E. Lovinescu și alți critici interbelici nu erau în circulație. Acest lucru i-a condus pe tinerii critici din zodia deceniului 7 la o particularitate (criticul o numește eroare) de optică și anume de a fi citit pe unii din contemporani și chiar din înaintașii lui G. Călinescu după ce l-au citit pe G. Călinescu și cu ochii acestuia. A doua remarcă este că influența călinescianismului este azi în scădere, datorită impunerii unei orientări scientiste în critica tînără. Alexandru George scrie cu ireductibila lui franchețe: *„Prin aceeași răzbunare ironică a zeilor, critica românească se caracostizează pe zi ce trece"*. Poți fi ori nu de acord cu diagnosticul, ești obligat să reflectezi. Ca și în cazul unei afirmații la fel de abrupte referitoare la afirmațiile lui Maiorescu învinuit că a preferat „să strivească" pe Aricescu, Mureșanu și Giorgio Brătianu în loc *„să-și încerce forțele în ample studii împotriva unor Heliade, Kogălniceanu sau chiar Gherea, cum a făcut în cazul lui Bărnuțiu": „Critica lui Maiorescu nu poate fi*

înțeleasă ca un instrument sau ca o etapă în procesul de înțelegere a epocii, ci doar un punct de vedere extraneu «personal», ca să nu zicem «prea original». Viziunea generală este la Maiorescu ca și la Caragiale, de o scandaloasă parțialitate". Astfel de puncte de vedere extranee și personale, ca să nu zicem prea originale, întîlnim și altădată în critica lui Alexandru George și e regretabil că ele în loc să fie discutate și eventual respinse, au prilejuit atacuri violente împotriva autorului, ca acelea stîrnite de studiul asupra romanelor lui G. Călinescu. Modul de a gîndi al lui Alexandru George, ca și postura lui de etern franctiror, au trezit mereu supărarea spiritului primar agresiv, cum l-a numit Marin Preda.

Cu totul remarcabil, de o maximă claritate a demonstrației, este și studiul despre ***Mateiu I. Caragiale,*** conceput ca o interpretare a omului și, în același timp, ca o biografie a operei. *„Prin caracterul lui de ficțiune memorialistică, scrisul lui Mateiu Caragiale impune o apropiere, o raportare a operei la persoana autorului, dar acest lucru poate fi în bună măsură înșelător"*, ne previne autorul. Și adaugă despre autorul ***Crailor:*** *„El trăiește astfel ca un personaj al literaturii sale, dar și ca un martor și garant al universului imaginar pe care a vrut să-l edifice"*. Aici apare o deosebire liminară de monografia, de acum patru ani, a lui Ovidiu Cotruș, care excludea *(„se pare pragmatic")* biografia din discuție. Chiar dacă amestecul acestor planuri – operă și biografie – mi se pare principial suspect, trebuie să recunosc că Alexandru George procedează cu circumspecție și fără să se lase indus în eroare de umbrele pe care, inevitabil, viața scriitorului le aruncă asupra literaturii lui sau invers.

Portretul biografic, beneficiind de o informație abia în ultimii ani devenită accesibilă, este subtil și convingător. Nu voi stărui decît asupra cîtorva puncte. Analizînd stilul de viață matein, criticul notează două componente opuse: o imaginație prea bogată și un spirit realist foarte accentuat. Dacă, pe cea dintîi Alexandru George o găsea la majoritatea comentariilor anterioare, cea de-a doua reprezintă o idee originală. Îndeobște considerat un ins cu capul în nori, un snob ambițios și un suflet de parvenit, Mateiu Caragiale îi apare noului său exeget animat de impulsuri întrucîtva deosebite. Observînd cu atenție mediul aristocratic spre care năzuia (și care l-a acceptat fără dificultăți, neobligîndu-l la toată complicata strategie clasică a arivismului), autorul lui ***Remember*** și-a dat seama de lipsa de stil a aristocrației noastre, și a căutat să promoveze el însuși un anumit stil. Artist, cu o psihologie atipică, la fel cu cea a eroilor săi, Mateiu și-a inventat o formulă de viață aristocratică și a ajuns să creadă el însuși în adevărul

ei. Pînă la ce punct? Alexandru George relevă unele reflecții ale scriitorului care-i probează luciditatea. Dar, ca și în cazul altora, și mă gîndesc la Malraux, cine va desface vreodată nodul acesta inextricabil de mitomanie și calcul rece, de legendă și adevăr? *„În biografia unui individ intră ca fapte reale și iluziile lui"*, spune Croce într-o pagină a ***Esteticii.*** Trecînd printr-o sită fină toate documentele, Alexandru George modifică substanțial masca unui Mateiu snob țeapăn și nesuferit, purtată din singura dorință de a contrazice lăbărțarea populară a tatălui, și neajungînd niciodată să se confunde cu abuzul. Din contra, crede criticul de azi (care scrie, de exemplu, pagina de mare delicatețe despre căsătoria lui Mateiu cu Marica Sion, cu douăzeci și cinci de ani mai în vîrstă decît el, și prilejuind atîtea maliții altor comentatori), la bătrînețe, Mateiu era un om afabil, deși rezervat, și răceala era ca o crustă de gheață ce se topea uneori, dînd la iveală un personaj nou și necunoscut.

Ar fi și alte lucruri de relevat în acest portret, dar mă văd silit de lipsa spațiului să le părăsesc, ca să mă pot ocupa și de analiza operei. Nu în întregul ei, ci tot în cîteva portrete esențiale. E vorba de ***Craii de Curtea-Veche.*** Alexandru George înlătură, fără ezitare, interpretarea clasică a ***Crailor*** ca roman realist obiectiv **manqué:** el are dreptate să spună că, în definitiv, majoritatea comentatorilor de dinainte de război așa l-au considerat, chiar dacă n-au afirmat-o fățiș. Prestigiul cunoscutei teze estetice a lui E. Lovinescu era mult mai mare în epocă decît ne putem închipui noi astăzi și ***Craii*** au fost citiți prin prizma ei, care era inadecvată. Dar Alexandru George respinge la fel de categoric și interpretarea lui Ovidiu Cotruș (care împinge la ultimele consecințe unele sugestii existente în exegeza lui Mateiu), conform căreia ***Craii*** e un roman de viziune mitopoetică, al cărui singur personaj real este povestitorul, înconjurat de o lume de proiecții și de fantasme subiective. Eroarea acestei din urmă păreri i se pare a proveni din neglijarea unui aspect realist, de observarea minuțioasă a realității, în roman, și pe care își rezervă plăcerea să-l semnaleze în continuare.

Chestiunea facturii prozei lui Mateiu e însă departe de a fi rezolvată prin aceste corectări și, deși Alexandru George îi consacră cîteva zeci de pagini, revenind asupra ei de mai multe ori, ele mărturisesc că a rămas nesatisfăcut de soluția lui. E adevărat că *„voita dizlocare a narațiunii, din agresiunea față de stilul clasic narativ"*, este un element ce trebuie luat în seamă. Dar care este acea „altă formă epică" impusă de prozator nu mai înțeleg bine. Alexandru George o raportează la Proust, la stilul evocării subiective de acolo, ba chiar și la „arbitrarietatea" (eu aș zice aleatoriul) noului roman. Însă „definiția" lui sună așa: *„O atare tiranie*

a trecutului face ca scrisul lui Mateiu Caragiale să se definească mai curînd ca o mare «trîmbă» lirică, a cărei alcătuire nu-şi propune să ţină seama de linearitatea, logica şi «platitudinea» stilului realist». Putem nota imediat că Alexandru George e mult mai aproape de Ovidiu Cotruş decît crede: căci dacă romanul este „fundamental liric", cum afirmă mai jos, sau confesiv, cum spune altundeva, ce importanţă mai are existenţa unui număr oarecare de elemente de observaţie a realităţii? Îi dau dreptate, pe de altă parte, criticului să susţină că nu este nimic în **Craii** din psihologismul şi autoscopicul prozei deceniului 4 (Holban, Eliade şi ceilalţi). Roman liric, nu de analiză. Ceea ce decurge din toate acestea este aparentul paradox că un roman care nu e obiectiv realist în sensul tradiţional, nu e nici subiectiv şi psihologic în sensul mai nou. Iar faptul de a constata dubla natură a imaginaţiei lui Mateiu – nu ne ajută prea mult, căci eu cred că (şi aici mă deosebesc de Alexandru George) romanul nu e cîtuşi de puţin liric, deşi a încetat să fie rodul observaţiei clasice sau al psihologismului modern.

Cînd am comentat monografia lui Cotruş, mi s-a părut satisfăcătoare teza lui. Dar azi, recitind romanul în vederea unui studiu la care lucrez, am mari îndoieli de valabilitatea ei, deşi era mai netă decît este cea a lui Alexandru George. Dificultatea la aceasta din urmă se naşte din refuzul de a accepta, alături (pe care eu le consider în egală măsură realiste: nu pur şi simplu în sensul existenţei unor elemente realiste, ci în sensul strategiei globale, care vizează plauzibilul, verosimilul, chiar dacă prin mijloace absolut deosebite), o formulă de roman în care verosimilitatea realistă (de ordinul faptelor sau al psihologiei) nu mai joacă nici un rol. Am descris în ***Arca lui Noe*** această formulă (numind-o corintică) şi nu am cum să revin asupra ei aici. Ca şi ***Cimitirul, Buna Vestire, Craii*** lui Mateiu e un roman care rupe cu dubla tradiţie realistă a prozei noastre. Inutil a ne întreba dacă astfel de cărţi sînt sau nu **romane** *(„o carte greu de clasificat"*, scrie Alexandru George), cîtă vreme nu avem o definiţie acceptabilă a romanului. În ce mă priveşte, nu numai că le consider romane, ca şi ***Ion*** de Rebreanu sau ***Ioana*** de Holban, dar sînt convins că formula lor e mai modernă şi mai plină de perspective decît a acelora. Alexandru George vorbeşte şi el de modernitatea ***Crailor,*** deşi dintr-un alt unghi de vedere, lăsînd mereu impresia că lirismul e la originea ei.

Prea lunga discuţie asupra unei chestiuni esenţiale nu-mi permite să relev atîtea şi atîtea consideraţii originale şi temeinice din studiul lui Alexandru George, care va genera cu siguranţă dispute interesante în critică, şi va constitui de aici înainte un reper de neocolit în exegeza mateină.

(România literară, nr. 15, 1981)

„Petreceri cu gîndul şi inducţii sentîmentale"

„Cînd citeşti o carte scrisă de cineva care se exprimă cu naturaleţe, eşti uluit şi încîntat, căci te aşteptai să dai peste un autor şi regăseşti un om...". Această remarcă a lui Montaigne pe care o citează Alexandru George spre sfîrşitul ***Petrecerilor cu gîndul şi inducţiilor sentimentale,*** mi-a atras atenţia ca definitorie pentru spiritul care prezidează eseurile strînse în respectivul volum. Cu precizarea pe care eseistul român o face el însuşi numaidecît, vorbind despre sine la persoana a treia, după ce şi-a reparcurs paginile menite tipăririi: *„...Se aştepta să dea peste mărturisirile, observaţiile şi reflecţiile unui om, cu necazurile şi bucuriile lui, şi, pînă la urmă, descoperă un autor".* Această „schimbare de identitate", acest joc între perfecta sinceritate şi o inevitabilă retorică literară sînt caracteristice deopotrivă pentru sentimentul încercat de autor şi pentru acela al cititorului, oricare ar fi el. Eseurile nu rămîn simple confesiuni personale: sînt pătrunse de un duh artistic, au, cu alte cuvinte, o alcătuire anume, o ordine şi un calcul al efectelor care le face literar expresive. Evenimentul biografic nu e convocat întîmplător, ci în vederea unei idei; nu-l putem privi doar prin prisma plăcerii pe care i-o procură autorului rememorarea sau observaţia; se cuvine să-l înţelegem, şi nu în ultimul rînd, ca pe un pretext de a interpreta fapte din viaţă sau din lectură, ca pe o necesitate hermeneutică, dacă mi se îngăduie această cam pretenţioasă formulare. La originea lui, eseul a fost tocmai un astfel de gen în care îşi dădeau mîna ficţiunea (mai mult sau mai puţin biografică) şi spiritul critic. Montaigne, cel deja citat, apoi englezii, ca Johnson, Addison sau Steele, au creat acest gen, în ciuda unităţii structurale ale unor Negruzzi, Russo, Ghica, Odobescu, Alecsandri, Hasdeu şi aşa mai departe. Confiscarea eseului de către critici şi transformarea lui într-un studiu analitic ceva mai liber de constrîngeri sînt de dată relativ recentă. Alexandru George, C. Noica, Emil Cioran, Alexandru Paleologu şi alţii nu fac acum, decît să înviorеze partea de literatură propriu-zisă, care părea să se fi atrofiat, fără totuşi a o neglija (ba dimpotrivă) pe aceea de comentariu, de investigaţie critică. Eseul a redevenit opera ambivalentă care fusese la începuturile lui, o proză de idei, şi lui nimic din ce este esenţial spiritului uman nu-i rămîne străin: se instalează confortabil pe muchea subţire care desparte (sau leagă) existenţa culturală, realitatea de ficţiune, emoţia directă de conceptele gîndirii.

Petreceri cu gîndul şi inducţii sentimentale este o carte încîntătoare şi profitabilă, lipsită de orice pedantism şi totuşi instructivă,

în care găsim de toate: amintiri, întîmplări, lecturi, reflecții, pagini pitorești și altele speculative, analize morale și revelații sufletești. În principiu, o astfel de carte nu poate fi descrisă, rezumată, decît cu riscul de a pierde tonul ei intim, bazat pe o riguroasă libertate interioară, pe o exactitate care, cum ar spune C. Noica, nu urmărește pretutindeni să dezvăluie adevărul. Că nu este, în orice împrejurare, identitate între exactitate și adevăr ne-o arată chiar Alexandru George în eseul intitulat ***Comedia erorilor critice.*** El se referă la un caz particular, dar căruia îi putem atribui o semnificație generală. Ar fi două tipuri de eroare în critică: o judecată corectă care se sprijină pe o înțelegere falsă (sau, de-a dreptul, pe nimic!). Cea dintîi apare în exemplul unui muzicolog vienez care a exclamat la audiția uverturii ***Maeștrilor cîntăreți din Nürnberg:*** *„Ce mai muzică pentru fanfară la debutul unei opere comice!"*. Exclamația pornea de la o constatare cît se poate de exactă. *„Afirmațiile surprind un adevăr* – scrie Alexandru George – *dar nu adevărul adevărat. Pentru că, în realitate, tema pompoasă a congregației de maeștri cîntăreți caracterizează extrem de pregnant rolul acesteia în țesătura dramatică și muzicală și conține acea nuanță de persiflare la adresa stilului solemn și conservator al grupului"*. În aceeași situație se află aprecierea lui Brâncuși despre Michelangelo *(„E o sculptură biftec!")* sau a lui Sainte-Beuve despre *„nebunia Baudelaire"*. Situația opusă este exemplificată în trecere, prin articolele entuziaste ale lui Baudelaire despre Wagner, dar care nu conțin nici o remarcă muzicală competentă. Am sugerat eu însumi mai de mult într-un text despre teatrul lui Eugen Ionescu ambele erori. Jacques Lemarchand, prefațatorul ediției de ***Théâtre*** de la Gallimard, din 1954, scria cu admirație despre piesele, pe atunci, de avangardă ale scriitorului, socotindu-le comparabile, vai, cu niște romane de aventură sau de capă și spadă, precum ***Fantomas*** ori ***Cei trei mușchetari.*** În schimb, G. Călinescu, deși nu le prețuia deloc, le afla o sursă deplin întemeiată în Jarry și în Urmuz. Iată-le, față în față, cele două tipuri de eroare. Se pune întrebarea care dintre ele este la rigoare preferabilă. Răspunsul nu e simplu și ne poate conduce la un paradox. Adevăratului critic să-i cerem să aibă intuiția naturii operei, chiar înșelîndu-se în privința valorii ei, sau, din contra, să i se permită a aprecia fals valoarea dacă însă a ghicit bine natura operei? Nu știu. Mi-ar fi la îndemînă să afirm că exactitatea și adevărul, natura și valoarea trebuie să nu fie niciodată separate ca să posedăm garanția adevăratei critici, dar, din nefericire, în realitate, și încă pe la casele cele mai mari, ne întîlnim mai des cu erorile respective decît cu alianța dintre percepera justă a conținutului și formei operei și un gust infailibil al însemnătății ei artistice.

Citind eseurile lui Alexandru George, ne facem lesne o idee de importanța, ca exactitatea (finețea, nuanța) să meargă la un loc cu adevărul. Acest adevăr nu e numaidecît unul strict critic, cum am indicat deja, sfera eseisticii autorului fiind mult mai cuprinzătoare. Aș menționa, mai ales problemele psihologice și morale prezentate în cartea lui Alexandru George. Ca și în precedenta, autorul este bunăoară preocupat de a defini dragostea și ajunge la concluzia că *„o dragoste neîmpărtășită nu e dragoste"*, mai mult, că *„atunci cînd nu ești iubit, nu iubești nici tu"* ***(Despre dragoste și numai despre dragoste).*** Punctul lui de pornire este în duelul dintre Siegmund și Sieglinde din actul întîi al ***Walkiriei*** lui Wagner. Eseul acesta ar merita să fie discutat pe larg, ceea ce nu-mi stă în putință acum. Mi-e cu atît mai greu s-o fac, cu cît am exprimat o idee contrară, comentînd basmul lui Andresen despre ***Mica Sirenă,*** ocazie cu care am spus că iubirea se hrănește din sine însăși și nu din reciprocitate. O altă temă este prostia, socotită de Alexandru George *„un efect al încăpățînării, al blocării voluntare a unui individ față de multitudinea realului"* ***(Despre prostie).*** Definiția mi se pare demnă de a fi ținută minte. Prostia ar fi o automutilare, mai curînd decît o infirmitate, pretinde eseistul cu mult temei, în măsura în care ea este o formă de inadecvare a minții omului la complexitatea vieții. Aș adăuga și că, spre deosebire de inteligență, care e „influențabilă", maleabilă (prin educație, cultură etc.), prostia nu ascultă decît de fudulia ei, căci se crede atotștiutoare, neperfectibilă și mai presus de sugestii ce i-ar putea veni dinspre experiență. Ca și Alexandru Paleologu, autorul ***Petrecerilor cu gîndul*** e un adversar redutabil al acelor „idei primite" de-a gata care compun zestrea cea mai de seamă a prostiei. Pretutindeni unde le identifică, le denunță cu sarcasm și cu haz, fără să se emoționeze de prestigiul nici unui autor. În ***Soluția finală*** el discută într-un spirit precis și subtil cîteva fraze din ***Fragments d'un journal*** de M. Eliade, iar în ***Minunică*** polemizează cu C. Noica pe o problemă de limbă. Ca unul care nu se îmbată cu apă rece, Alexandru George este, aș putea spune, deseori „creditabil". Nu e deloc lesne să fii mai convingător decît el. L-am surprins rareori tîrît de un anumit parti pris, riscant sau forțînd uși deschise, cum se întîmplă în ***Descoperirea lui Radu Petrescu,*** un eseu care în 1973 ar fi sunat cu totul altfel decît în 1983 (data scrierii lui), cînd recunoașterea valorii prozatorului nu numai că nu mai cere un efort apreciat, dar putem vorbi chiar de un fel de vogă a prozelor și jurnalelor acestuia.

Eseurile, deși par extrem de libere și chiar capricioase în compoziția lor, sînt de cele mai multe ori mici bijuterii de „strategie" artistică. Voi da un singur exemplu, nu știu dacă cel mai bun, dar în

orice caz cel mai frapant. ***Mai presus de latitudine şi altitudine*** începe cu o referire la Pascal şi cu o axiomă: *„...Fără un ethos obscur, ale cărui percepte nu le cunoaştem, dar al cărui mecanism îl presupunem în mod cert a exista, nu se poate realiza nimic pe lumea aceasta"*. Urmează istorisirea unei conversaţii auzite într-un tramvai, între doi bărbaţi care veneau, probabil, judecînd după acordeoanele de la picioarele lor, de la o petrecere. Unul dintre ei relatează ce rol a jucat el într-un conflict familial, mediind între socru şi ginere. Curajul şi abilitatea acordeonistului îl determină pe eseist să-şi exprime certitudinea că dacă la Verona, pe vremea lui Romeo şi a Julietei, ar fi trăit un asemenea mediator, tragedia shakespeareană ar fi devenit o banală idilă. Ideea care-l conduce pe autor de aici mai departe, la Voltaire, este aceea că *„adoptarea cu consecvenţă a unui model sau stil de conduită înseamnă negreşit o etică"*, indiferent dacă legea obştească o acceptă sau o condamnă. Prin exemplele ducelui de Richelieu şi al ducelui de Vendôme, el încearcă să demonstreze faptul că *„omenirea pare a trăi pe mai multe nivele morale care îşi au sistemul, relieful propriu şi coordonatele de raportare"* şi că, mai ales, destinul nu ţine totdeauna cont de regulile de morală observate de membrii unei colectivităţi. Raporturile lui Voltaire (la care se revine) cu marchiza Châtelet oferă, cum să zic, încarnarea istorică a acestei din urmă constatări. Nu e greu de văzut ce inextricabil amestec de fapte cotidiene şi de elemente culturale se ţese în rîndurile acestui eseu, în care nu doar anecdota se simte bine lîngă reflecţia filosofică, dar şi acordeonistul din tramvai în compania lui Voltaire.

Ca să treci de la una la alta fără să-ţi frîngi gîtul, e nevoie, desigur, de mult umor. Alexandru George îl are, deşi pare deseori atît de solemn şi protocolar. Simpatiile şi idiosincraziile lui sînt absolut evidente şi, totuşi, numai de intoleranţă nu poate fi vorba în aceste eseuri. Nu tocmai iubitor de relativităţi (care îmi amintesc de versul poetului: *„şi ce se mai poate cînd totul se poate?"*), el ştie că omul şi sufletul lui sînt realităţi contradictorii şi că a te fixa într-o poziţie dogmatică, atunci cînd vrei să le explici, te poate face ridicol. Umorul lui Alexandru George este şi o formă de autoironie, o dovadă că puţin scepticism e întotdeauna necesar în aprecierea propriilor judecăţi morale, filosofice ori de alt fel. Incisiv şi tandru, sincer şi elocvent, ceremonios şi direct, autorul ***Petrecerilor cu gîndul*** este un scriitor fermecător, erudit şi plin de idei.

(România literară, nr. 17, 1986)

Z. ORNEA

„Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea"

„Din orice perspectivă am contempla tabloul perioadei interbelice, avem de constatat că greutatea apasă pe acest al treilea deceniu (care a durat, de fapt, doisprezece ani, pentru că începe în noiembrie 1918 și sfîrșește în 1930). În mai toate compartimentele «jocurile au fost făcute» (dacă ne putem exprima astfel) în anii douăzeci. În deceniul următor s-au precizat intenționalități evidențiate mai înainte, s-au modificat accentele. Dar harta a rămas, în datele ei caracteristice, aceea fixată după răsturnările din deceniul al treilea. Aceasta în planul scenei politice și al ideologiei politice. În cel al literaturii și artei, practic, anii treizeci nu fac decît să adauge cîteva valori noi. Dar esențialul se consumase în deceniul al treilea". Iată premisa noii cărți a lui Z. Ornea ***(Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea),*** prin care autorul își continuă ceea ce s-ar putea numi o istorie a literaturii române în curentele social-politice, ideologice și artistice, începută cu ***Junimismul,*** acum un deceniu și jumătate, și urmată cu ***Țărănismul, Sămănătorismul*** și celelalte. Premisă oarecum surprinzătoare în raport cu opinia cea mai răspîndită de pînă azi, înclinată să vadă în criza economică, socială și ideologică din preajma imediată a anului 1930 laboratorul fenomenelor de după aceea și, în orice caz, preocupată în mai mare măsură de deceniul al patrulea decît de precedentul. Studiul – solid documentat, exact în diagnostice și foarte prob în judecăți – nu numai descoperă, în efervescența primilor ani postbelici, rădăcinile viitoarelor mentalități și evenimente, dar încearcă să dovedească (și în cea mai mare măsură izbutește) că, deși mai spectaculos (și acest fapt atrage atenția asupra lui), deceniul al patrulea nu mai e, în fond, capabil de o veritabilă inovație, culegînd roadele (și ce triste roade uneori!) care au fost semănate în deceniul al treilea și s-au copt la soarele lui. Premisei lui Z. Ornea nu se poate aduce decît o singură obiecție (ca să fiu drept, sub forma unei întrebări pe care mi-am pus-o mie însumi) și ea ne este sugerată de concluzia însăși a cărții. Iată această concluzie la pagina 648: *„Noua epocă literară* (postbelică – n.n.) *se instalează ferm, cu conștiința deplină a valorii pe care o reprezintă. E o înaltă demonstrație a puterii creatoare a unui popor cu o specificitate intrinsecă".* Această îndreptățită credință izvorăște din observarea marilor modificări structurale survenite în România după 1918 și a sentimentului public general, care reflecta satisfacția realizării unora

din cele mai scumpe idealuri ale românilor (înfăptuirea statutului național unitar fiind cel mai arzător din toate). În același timp, autorul observă că, în pofida ezitărilor partidelor politice în guvernarea unei țării care nu mai semăna deloc cu ceea ce fusese pînă ieri, deceniul al treilea a reușit să echilibreze îndeajuns de bine forțele centrifuge și a reprezentat o perioadă relativ stabilă social și foarte productivă spiritual și cultural. Spre a ne referi doar la literatură, nu se nasc în acești cîțiva ani poezia, proza și critica noastră modernă? Dar deceniul următor nu mai poate fi privit la fel: tocmai stabilitatea și echilibrul îi vor lipsi. Forțele de dreapta și fascizante nu se vor manifesta doar cu mai mare energie, dar, în ciuda opoziției elementelor de stînga, care se vor organiza ele însele într-un front unic antifascist și-și vor crea publicațiile și centrele de influență, vor determina o rupere provizorie a echilibrului anterior și vor amenința instituțiile țării. Aceasta nu e simplă chestiune de accent: și dacă cea mai mare parte a fenomenelor din deceniul al patrulea există în stare potențială în anii '20, oare se poate afirma că harta ideologică rămîne, cum spune Z. Ornea, aceeași? Și dacă anii '30 nu fac, în literatură, decît să adauge cîteva valori noi cum spune tot autorul, mai putem crede într-o înflorire similară ca aceea de dinainte? Mie mi se pare că, fiind evident caracterul de potențialitate al deceniului trei (pentru prima oară analizat temeinic, azi de Z. Ornea), ceea ce urmează în anii '30 schimbă radical raportul de forțe și harta ideologică.

Socotind, pe bună dreptate, că deceniul trei este unul de răscruce în istoria noastră recentă, Z. Ornea îl descrie cu ajutorul a două concepte care, putînd defini orice perioadă, devin relevante cu adevărat în situații ca aceea existentă după 1918. Conceptele sînt acelea din titlul cărții. Autorul vorbește deci de „tradiționalism" și de „modernitate". E ușor de observat aici o disimetrie. De ce nu „tradiționalitate" sau, din contra, „modernism"? Explicația autorului, în ce-l privește pe primul, este că *„în acest deceniu, pe care îl studiem, destule forțe sociale și anumite cercuri culturale s-au constituit în factori ai tradiționalismului, opunînd o dîrză rezistență evoluției necesare structurilor românești"*; așadar, nu o tradiționalitate oarecare, ca naturală cenzură a exceselor înnoitoare, acționa în epocă, dar un adevărat curent ostil înnoirii. În ce privește al doilea termen, Z. Ornea vrea să evite tocmai nuanța peiorativă: modernitatea *„e o altă expresie pentru înnoire sau pentru evoluție echilibrată"*. Nu ar exista, înțelegem, motive să denunțăm excese în această a doua direcție. În plus, termenul de modernism are și o accepție particulară, datorită utilizării lui de către E. Lovinescu. Pentru Z. Ornea, deci,

opoziția valabilă între 1918 și 1930 e între o mentalitate normal înnoitoare și una excesiv conservatoare. Fiind de acord cu această teză, vom vedea că, uneori, disimetria în care se găsesc cele două concepte naște anumite dificultăți practice.

Nu pot, în spațiul acestei cronici, decît să repet, sub ochii cititorului, lectura cărții. După necesarele ***Preliminarii,*** întîiul capitol propriu-zis înfățișează ***Scena vieții politice.*** Așa procedase autorul și în altele din monografiile lui mai vechi. E un capitol scris din unghiul istoricului, deși nu o contribuție faptic originală, cu multă informație totuși și chiar cu unele (rare), încercări de portret, cum ar fi acela al lui Iuliu Maniu, *„cu psihologia sa de abate iezuit"*, omul echivocurilor și retractărilor nesfîrșite. Un capitol, de aceeași factură preponderent documentară, menit a fixa cadrul, îl reprezintă ***Publicistica literar-culturală.*** El conține „fizionomii" de reviste, grupate în funcție de patru tendințe principale: tradiționaliste, independente, anticonservatoare și zburătoriste. Clasificarea e maniabilă practic, deși principial ea ar putea ridica unele întrebări: de pildă, aceea că există reviste al căror program politico-ideologic nu e concordant cu programul literar. Autorul rezolvă de obicei astfel de dileme prin examenul minuțios al revistei, semnalînd diferențele, nuanțele, complicațiile. Așa ne dăm seama mai bine și că revistele pe care el le numește inițial „independente" sînt de fapt fie neutre, fie atît de eclectice încît nu pot fi definite în funcție de o singură tendință. Următoarele două capitole descriu curentele principale din filosofia europeană a vremii, care s-au reflectat și în gîndirea românească, și, respectiv, orientările teoretice socio-economic legate de dezvoltarea României postbelice. Bun cunoscător al acestor domenii (mai rar luate în considerare cu atîta minuțioasă aplicație de istoricii literaturii), Z. Ornea procedează în spiritul celei mai depline obiectivități și probități. Chiar cînd se simte tentat s-o facă, nu dă curs pornirii pamfletare. Decupate, pe fondul limbajului perfect urban și sobru al comentatorului, accentele de violență sau doar ceva mai colorate din limbajul protagoniștilor, care s-au înfruntat în epocă, apar cu atît mai net, iar discreditarea celor eronate, tendențioase sau calomniatoare este instantanee și eficientă. Z. Ornea are aici aliați prețioși, de la care a învățat acest limbaj aparent distant, în fond revelînd un angajament filosofic profund, tăios cînd trebuie, dar niciodată insultător, cucerind prin exactitate a ideii mai degrabă decît prin plasticitate verbală: e vorba de critici literari afirmați în deceniul respectiv sau care ating atunci maturitatea, de la E. Lovinescu, G. Ibrăileanu și Paul Zarifopol, la Ș. Cioculescu și M. Ralea, și care au fost campionii raționalismului contra tuturor deformărilor și prostituărilor intelectuale ale vremii.

Un capitol fundamental, poate cel mai bun al întregii cărți, este al cincilea, consacrat discuțiilor despre problema specificului național, care, de altfel, după părerea autorului însuși *„concentrează în sfera ei mai toate aspectele particulare"* ale ideologiei deceniului, problemă cum nu există alta mai pasionantă „în toată istoria culturii noastre". Cu aceeași meticuloasă aplicație, Z. Ornea determină încă o dată sfera conceptului și, în urma unor absolut necesare clarificării, intră în scena de bătaie a deceniului trei. Nu urmărește nici aici a sinteză, ci o trecere în revistă. Paragrafe bune, atente, sînt cele consacrate tezelor în problemă ale lui Ibrăileanu, Ralea, Camil Petrescu, E. Lovinescu și celorlalți. Concluzia, optimistă, a autorului, de mai multe ori exprimată, este că, la reparcurgerea polemicilor vremii, impresia dominantă rămîne aceea că punctul de vedere extremist susținut la „Gîndirea" a coalizat, finalmente, contra lui toate forțele intelectuale, de la E. Lovinescu la N. Iorga. Trebuie să admit că lucrurile stau întocmai. Z. Ornea o demonstrează foarte bine. Atît că zarva ideologică iscată de ortodoxiști (cu o gură atît de mare încît, dacă nu sîntem atenți, am putea crede că vorbăria lor acoperea celelalte glasuri!), deși denunțată ca periculoasă de toată lumea, chiar de aliați, în alte chestiuni decît aceea a specificului, n-a împiedicat excesele (și politice, de data asta) din deceniul următor. Majoritatea intelectualității știa, cu alte cuvinte, către ce riscante alternative împinge țara doctrina lui Crainic și Nae Ionescu, se unea împotriva ei, dar nu-i putea opri transformarea dintr-o abstracție ideologică într-un partid politic, Garda de Fier, a cărui trecere prin istoria noastră a fost atît de dezastruoasă.

Ultimele capitole sînt consacrate urmăririi acestor confruntări în proza și poezia deceniului. Ele mi se par sub valoarea celorlalte și oarecum grăbite. Desigur, multe din constatări sînt de reținut și, în cazul cîtorva scriitori, ideea pe care ne-o putem face despre raportul operei lor cu tendințele ideologice ale momentului este satisfăcătoare. De exemplu, în cazul prozatorilor neosămănătoriști, atît de ilustrativi pentru eroarea concepției înseși pe care o exprimă în debilele lor proze. Oarecum laterale față de axul cărții mi s-au părut interpretarea operei lui Rebreanu și aceea a romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu. Dacă rolul femeilor în ultimele e bine marcat, aș fi vrut să aflu și motivele (eu le cred nu numai de ordin social) ale aceste emancipări. Unde însă mai rămîneau de spus unele lucruri este în caracterul inovator al artei acestor scriitori. Aici se ridică o întrebare la care Z. Ornea se referă prea timid în cartea sa. S-a născut din acest deceniu un tip ce roman necunoscut înainte și s-a maturizat altul bine cunoscut. A înfățișa evoluția romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu spre obiectivare

(idee lovinesciană) nu e deajuns şi eu zic că e chiar neadevărat într-o privinţă; oricum, lasă neexplicat tocmai raportul vechi/nou.

În poezie, aceste aspecte sînt şi mai frapante. Z. Ornea explică pe larg (paginile 550–553) de ce n-a tratat decît poezia lui Crainic, Voiculescu, Pillat, Maniu, Barbu, Blaga şi Arghezi. Dar nu şi convingător. El spune în esenţă că cele două tendinţe – spre tradiţie şi spre noutate – există îngemănate, în poezie, în expresivitatea ei lirică, şi abia dacă pot fi identificate separat în substanţa poeziei, în motive. De acord. Neo-sămănătorişti minori nu sînt discutaţi (la proză au fost), ceea ce la rigoare nu e grav, dar sînt excluşi şi poeţii netradiţionalişti sau antitradiţionalişti, în sensul unui program explicit, sub cuvînt că adevăraţii moderni sînt alţii, Blaga, Arghezi şi aşa mai departe.

„Să ne referim la cine? se întreabă retoric Z. Ornea. *La Camil Baltazar sau la Camil Petrescu?"* Desigur, mai ales în ce-l priveşte pe al doilea, dar de ce nu şi la Vinea, Voronca, Fundoianu, la avangardişti? Sînt de părerea lui Z. Ornea că tradiţionalul în motive Pillat bunăoară este, sub raportul expresiei, un modern: dar e vorba oare de **aceeaşi** modernitate ca la Voronca sau Vinea? Simpla recitire a poeziilor ar arăta că formele lirice au fost schimbate decisiv abia de aceştia din urmă, cu consecinţe mari asupra poeziei noastre. Într-o carte despre tradiţie şi modernitate nu putem ignora acest fapt. Z. Ornea procedează cu o prudenţă pe care jumătate de secol scursă o face inutilă: ceea ce, la 1924, părea excesiv, „modernism" agasant etc., s-a dovedit a fi, mai ales în poezie, adevărata revoluţie a limbajului. S-ar fi înţeles mai bine şi rolul lui I. Barbu. Eu n-aş stărui, în cazul lui, pe tradiţionalismul eventual revelat în *Isarlîk* (care e un joc de-a pitorescul, nu o doctrină), ci pe reforma limbajului din celelalte poeme. În dorinţa de a nu părea că militează pentru extreme, dorinţa legitimă şi care stă la baza multor reuşite din studiul lui, Z. Ornea sacrifică în aceste situaţii adevărul, care, iată, pentru o dată, nu se găseşte la mijloc.

O astfel de carte, necesară, binevenită, va trebui discutată pe larg, după ce cronicarii îşi vor fi epuizat oficiul. Nu se poate nici măcar sugera bogăţia de probleme ce decurg din studiul unei perioade istorice cum e deceniul al treilea. Efortul lui Z. Ornea merită toată consideraţia.

(România literară, nr. 39, 1980)

DAN GRIGORESCU, SORIN ALEXANDRESCU

„Romanul realist în secolul al XIX-lea"

Sub titlul unuia dintre ele, cartea lui Dan Grigorescu şi Sorin Alexandrescu (Ed. Enciclopedică, 1971) cuprinde două studii despre romanul secolului al XIX-lea; **Romanul realist în secolul al XIX-lea** (autor Dan Grigorescu) şi **Retorica romanului realist** (autor Sorin Alexandrescu). Studiile se completează pînă la un punct, deşi metoda lor diferă, iar, în unele momente, vine în contradicţie. Dan Grigorescu procedează informativ, didactic, definind conceptul de roman realist, marcîndu-i locul între genurile literaturii realiste, schiţînd în sfîrşit o tipologie. Doar ultimul capitol are un mai vădit caracter de sinteză, primele două limitîndu-se la o utilă (şi pe alocuri elementară) punere în temă. La Sorin Alexandrescu, analiza specioasă şi limbajul ţin de tehnica structuralismului modern: *„Mai curînd decît unicitatea fiecărei opere...,* declară autorul însuşi, *ne va interesa deci recurenţa generală a unor procedee; mai curînd decît operele literare ale realismului, literaritatea realismului. Ea va fi permanent opusă esteticii, ca şi uneori operelor curentului"* (p. 103). Studiul e oarecum dificil, fără să fie inaccesibil, mai cu seamă prin stil (căci structuralismul şi-a creat formele lui de preţiozitate). Concentrat, fin, inteligent, el reprezintă un punct de vedere de o remarcabilă pătrundere asupra mijloacelor prozei realiste din secolul trecut.

Utilizînd o bibliografie preponderent americană, ***Romanul...*** lui Dan Grigorescu este, înainte de orice, o bună trecere în revistă a condiţiilor externe (sociale, filosofice, morale) şi interne (teme, personaje, moduri) ale romanului în secolul XIX. Partea de rezistenţă rămîne, prin originalitate, aceea consacrată **Personajului,** deşi ea suscită şi cele mai multe obiecţii. Abia aici autorul părăseşte descrierea istorică (motivată, de altfel, însă cu un vag aer de compilaţie universitară) pentru o încercare de a sistematiza în chip personal elementele de care dispune. El împarte personajele prozei realiste în cinci clase *„în funcţie de trăsătura lor morală fundamentală":* căutătorul de adevăr, arivistul, sceleratul, avarul şi inocentul. Schema e, probabil, inedită, iar majoritatea observaţiilor, juste şi întemeiate pe o solidă cunoaştere a operelor principale. Mi-ar fi plăcut ca exemplele din literatura română să fie mai numeroase. Dinu Păturică şi Hagi Tudose nu sînt singurii eroi realişti citabili şi, chiar din proza secolului XIX, Mara ori Tănase Scatiu şi-ar fi găsit un loc în cuprinsul ilustraţiilor. După cum nu erau de ignorat tezele despre roman ale lui

Titu Maiorescu, datînd chiar din epocă *(Literatura română şi străinătatea)*.

O obiecţie importantă se referă la criteriul determinării claselor de personaje, în fond, la definiţia însăşi a personajului prozei realiste. Autorul porneşte de la ideea tipicităţii (p. 46–48), însă nu face o mai precisă distincţie între tipul clasic şi romantic pe de o parte, şi tipul realist, pe de alta. Dominanţa în caracter fiind comună, trebuia spus limpede că, dacă în clasicism sau romantism, tipul se raportează la natura umană, în realismul secolului XIX, el se raportează la condiţia socială. Avarul clasic ilustra un caracter uman general, avarul romanului realist este produsul unei epoci anumite. Aşa se explică de ce clasicii, cultivă individul exemplar, romanticii, pe acela de excepţie, iar realiştii, omul social comun. Rezultatul imediat al neprecizării termenilor se constată în clasificaţie. Două din cele cinci tipuri studiate de Dan Grigorescu nu aparţin neapărat realismului. Iată, de exemplu, pe „căutătorul de adevăr" (de la Claës al lui Balzac la Raskolnikov sau Ivan Karamazov). El ni se înfăţişează evident ca un tip de frontieră, ca un caz limită mai degrabă, decît ca un tip canonic pentru literatura realistă, comportînd o depăşire a realismului în două direcţii opuse. Dan Grigorescu remarcă el însuşi una dintre ele: prin Claës, prin cîţiva alţi eroi ai lui Balzac sau Fogazzaro, căutătorul de adevăr (în varianta căutătorului de absolut) este o reminiscenţă din romantism, personaj faustian ce face pact cu diavolul spre a-şi realiza ţelul. A doua direcţie nu e sesizată însă de autor: aceea a depăşirii realismului dinspre viitor, dinspre proza modernă, în cazul eroilor lui Dostoievski. Stavroghin sau Ivan Karamazov nu mai sînt personaje romantice, deşi au încă statura supraomenească a căutătorilor de absolut din literatura romantică: ei prefigurează un tip uman modern prezent la Th. Mann, la Malraux, la Bernanos. Din categoria stabilită de Dan Grigorescu mai rămîne eroul de „Bildungsroman": personaj realist, neîndoielnic, este şi el un căutător de adevăr? Demonstraţia o putem repeta în cazul sceleratului care are şi el, precum spune Dan Grigorescu însuşi despre Vautrin, *„o talie supraomenească"* (p. 86). Smerdiakov, Piotr Verhovenski sau Feodor Karamazov depăşesc, şi ei, tipologia realismului într-o direcţie modernă, aşa după cum Murdstone sau Uriah Heep ai lui Dickens sau Heathcliff al Emiliei Brönte a depăşiseră în direcţia romantică.

Prea largă, cum se vede, schema lui Dan Grigorescu este, pe de altă parte, prea strîmtă, căci nu-şi găsesc cu adevărat locul în ea nici Emma Bovary, nici Ana Karenina, nici verişoara Bette, nici vărul Pons, nici moş Goriot (acest „Rege Lear al burgheziei", cum îl caracteriza G. Călinescu), nici atîţia alţii...

Cu mai multă detaşare istorică scrie Sorin Alexandrescu, a cărui ***Retorică a romanului realist*** constituie un remarcabil inventar al locurilor comune principale ale realismului clasic. Este vorba de o prezentare şi totodată de o critică a romanului în secolul XIX; dincolo de „intenţie" şi de „program", deci de estetică, un examen al „practicii" literare. În primul rînd, Sorin Alexandrescu studiază „strategia selectării", importantă în realism care are ca singur mit central Realul şi pe care-şi propune să-l reflecte în totalitate. Reuşind, de fapt, doar să creeze *impresia* de totalitate. *„Relaţia operă-obiect* (notează criticul, p. 104) *devine relaţia operă-cititor, cu alte cuvinte estetica devine retorică"*. Acestei dificultăţi iniţiale, i se adaugă curînd o altă: *„Dincolo de justificări ideologice locale, fără îndoială adevărate, îmi pare a distinge o tensiune poetică generală în realism între insignifianţa şi expresivitatea faptelor ori personajelor, termeni opuşi către care tinde inevitabil cea ce intenţional este o unitate: tipicul"* (p. 114). Aşadar tipicitatea stă în realism pe contradicţia dintre comun şi exemplar, dintre oglindire a Realului şi invenţie sau, cum spunea Flaubert, dintre document şi stil. Soluţia constă pentru romancierul realist fie în a împinge la extrem insignifianţa (Flaubert), fie în a o supradimensiona (Dostoievski), fie în a o compensa printr-o „écriture-artiste" (Anatole France). În al doilea rînd, criticul îşi pune problema personajului, care se emancipează în raport cu acela al romantismului, schimbîndu-şi condiţionarea de ideală (natura umană) în materială (socialul), devenind din dependent (de o natură) interdependent, adică în relaţie. *„Personajul devine o funcţie socială", conchide criticul* (p. 116). Este tocmai accentul care lipsea din definiţia lui Dan Grigorescu. Însă Sorin Alexandrescu nu se mărgineşte să descrie comportarea personajului realist; lucrarea lui este, în perspectivă istorică, a interdependenţei personaj-eveniment.

În fine, construcţia personajului şi a romanului ca atare reţin şi ele atenţia lui Sorin Alexandrescu şi tot din unghiul retoricii realiste. Pe urmele lui Norman Friedman (Forms of the plot) şi Northrop Frye (Anatomy of criticism), el face interesante consideraţii asupra structurilor narative în realism.

Neîndoielnic utilă, cartea lui Dan Grigorescu şi Sorin Alexandrescu reprezintă, mai-ales prin contribuţia ultimului, o sinteză lucidă, fără prejudecăţi, cu o informaţie foarte modernă asupra romanului realist în secolul al XIX-lea.

(Contemporanul, nr. 2, 1972)

EUGEN SIMION

„Dimineața poeților"

„Cum citim poezia veche, ce ne spune ea astăzi?" se întreabă Eugen Simion din primul rînd al studiului său, superb intitulat ***Dimineața poeților.*** Şi dă, mai întîi, ceea ce s-ar putea chema un răspuns negativ: *„Volumul de față nu-i, avertizez de la început, o* ***istorie*** *a începuturilor poeziei române, nu-i, în sens strict, nici o culegere de studii de istorie literară despre Văcărești, Conachi, Heliade Rădulescu...".* Semnificativ e faptul că Eugen Simion (împreună cu toată critica modernă, de la noi sau de aiurea) nu vrea să scrie istorie literară. Ce propune în loc? *„Este dacă vreți* (afirmă el despre ***Dimineața poeților),*** *o suită de* ***lecturi noi*** *ale unor texte cunoscute".* Dar, se grăbeşte să adauge, chiar dacă aceste texte sînt mai des citate (cu venerație) decît citite (cu plăcere), nu dovedirea valorii lor estetice l-a preocupat: *„Demonstrația a fost făcută de alții înaintea mea. Eu încerc, repet, o lectură nouă...".* Se desparte deci nu numai de Lanson, dar şi de Călinescu. Această lectură, scuturînd de pe vechile opere praful timpului, ar urmări să descopere *„o* ***retorică*** *specifică, un* ***peisaj*** *liric, un mod, în fine, de a fi în raport cu lucrările din afară".* În capitolul consacrat lui Alecsandri, se dă şi un nume acestei lecturi: critică **tematistă.** Scopul ei ar fi revelarea – în ataşamentele poetului pentru anumite obiecte, – a unui „proiect liric" sau, cu un termen folosit mult mai des, a unei „figuri".

Prefața nu ne spune mai mult în această privință. Eugen Simion este un practician al criticii înainte de a fi un teoretician, aşa încît considerații teoretice trebuie căutate printre rînduri. Consecința e că anumiți termeni, care apar totuşi la fiecare pagină, nu sînt niciodată definiți şi creează unele echivocuri. „Figură" este dintre aceştia. El e întrebuințat în cel puțin două accepții: una care ne trimite la sensibilitatea lirică, adică la o atitudine față de lucruri, şi alta care se referă la aspectul retoric al poeziei, la strategia ei organizatorică. La Gr. Alexandrescu se remarcă, de pildă, o „figură a desăvîrşirii": *„travaliul lent, obsesia gramaticii – iluzia perfecțiunii".* Aceasta e o figură retorică. Dar, la acelaşi poet apare, ni se spune, şi o „figură a nestatorniciei": *„poetul este predestinat să rătăcească în întunericul durerii şi nici un loc nu e suficient de sigur pentru a împăca sufletul".* Aceasta e o figură a sensibilității. Fiind legate, planurile nu se confundă; de aceea era necesară o mai mare claritate teoretică. Termenul ca atare e împrumutat, bănuiesc, din ***Fragments d'un discours amoreaux***

de R. Barthes, împreună cu un altul, „discurs îndrăgostit", utilizat referitor la poezia erotică, unde are mai ales primul sens, acela substanțial. Al doilea sens pare a fi fost sugerat criticului de o propoziție a lui Jean Pierre Rochard: *„Au paysage de la rhétorique pourrait correspondre alors une rhétorique du paysage"*. Lectura lui Eugen Simion va pendula nedeclarat între aceste planuri: acela substanțial, al universului liric și al atitudinii care-l constituie, și acela formal, al procedeelor retorice. Mai exact este a spune că cel dintîi e privilegiat, al doilea intervenind mai rar, ca un soi de atracție structuralistă ce se exercită din cînd în cînd asupra tematismului. Critica recentă a lui E. Simion e de sorginte bachelardiană și richardiană, încît modalitatea ei predilectă se explică. Întîia concluzie ar fi, așadar, că, încercînd să depășească atît pozitivismul istoriei literare clasice, cît și empirismul călinescian, Eugen Simion alege o lectură situată oarecum la jumătatea distanței dintre acestea, menită a împăca descrierea obiectivă (imposibilă în forme absolute) cu subiectivitatea, ce nu e niciodată deplin liberă, căci vădește totdeauna un anumit **parti-pris** filosofic, a cititorului de azi.

La aceasta trebuie să mai adaug un element pentru ca maniera criticului să rezulte cu limpezime. Noi putem citi pe clasici în două feluri: urmărind fie **identitatea,** fie **diferența.** Vreau să spun că putem proceda ca Vladimir Streinu cînd căuta în poemele narative, în baladele lui Coșbuc, rudimentele de lirism, deoarece concepția despre poezie a criticii interbelice așeza lirismul în centru; sau ca Ș. Cioculescu, în capitolul despre Gr. Alexandrescu din ***Istoria literaturii române moderne,*** cînd, observînd că „artificiile lirice" propriu-zise ale poetului din secolul trecut nu mai pot cuceri pe cititorul modern, se arăta mai sensibil *„la nota personală a epistolierului și a satiricului, care și-a însușit calitățile clasice"*. Nu e greu de remarcat că cel dintîi își pune speranța în existența la G. Coșbuc a unui fond liric (în accepția modernă), ascuns sub straturile de lavă ale unei estetice clasiciste, în vreme ce al doilea constată imperturbabil că estetica pe care poezia lui Alexandrescu o secretă nu mai este și a noastră. Eugen Simion alege și aici o cale de mijloc. Studiul său nu caută cu tot dinadinsul identitatea, dar nici diferența. I. Negoițescu (cel mai preocupat dintre criticii noștri să „resensibilizeze" pe clasici) n-ar mai fi pierdut ocazia să noteze la Alecsandri un „timbru" barbian *(„Și-atunci păduri și lacuri și mări și flori și stele / Întoarnă pentru mine un imn nemărginit")* sau unele sonuri vag bacoviene *(„Palid convoi, pierdut, uitat, / Coloană funerară...")*. Eugen Simion face acest fel de apropieri cu o anumită prudență

(descoperă de exemplu în Alecsandri o strofă *„ce pare scrisă de un Arghezi mai tînăr cu un sfert de veac"*), el preferînd să traseze o hartă plauzibilă, însă pe deplin originală, a poeziei noastre din secolul trecut, cu ochiul sigur al călătorului neobosit prin peisajele ei interioare; impresia pură e subordonată reconstituirii sistemului de imagini; universul şi retorica, înainte de a fi comparate cu ale noastre, sînt minuţios descrise.

Exemplul cel mai bun îl constituie capitolul al zecelea, ***Spitalul amorului,*** care ocupă mai mult de o treime din carte. El conţine, după spusele autorului, un fel de „semiologie a erosului", aşa cum poate fi dedusă din lirica primilor noştri poeţi. Legătura dintre eros şi poezie e clară: *„Naşterea conştiinţei lirice este determinată, la cei mai mulţi dintre poeţii de la începutul secolului al XIX-lea, de apariţia conştiinţei erotice"*. Sensibilitatea şi retorica acestei poezii sînt deopotrivă educate la şcoala iubirii. Şi dacă *„hotărîrea de a scrie versuri este luată sub presiunea unui mare chin interior"*, retorica e o emanaţie a spiritului de galanterie al unor poeţi cărora nici neoanacreontismul, nici Petrarca nu le erau străini. În centrul acestei semiologii se află Conachi. Despre el, Eugen Simion scrie cîteva din paginile cele mai inspirate ale studiului său. *„Judecînd cu miturile propuse de Denis de Rougemont, Conachi este un Don Juan care se ia drept Tristan"* afirmă criticul într-o formulare sugestivă. Ceea ce el pare a deduce de aici e însă discutabil. Nu pot intra în amănunte (şi nici nu vreau să las impresia că, făcînd-o, pun la îndoială valoarea observaţiilor; majoritatea foarte noi şi interesante). E destul să spun că mă deosebesc de Eugen Simion într-un singur punct al argumentării sale (dar esenţial) şi anume cînd consideră că iubeţul boier e un prefăcut şi chiar un impostor: *„Chin, foc, mîhnăciune mare, năcaz mare, durere otrăvită, lacrimi curgînd pîrău şi încă o dată, de zece, de o sută de ori foc* ***hrănit cu plîns, suspin, vaet...*** *iată termenii ce se repetă în poezia lui Conachi. Ei definesc iubirea ca pasiune, mai precis: o pasiune nefericită. Nefericirea este, fără paradox, condiţia de existenţă şi fericire a îndrăgostitului. Toţi interpreţii lui Conachi vorbesc de puterea poetului de a inventa nenorociri, cu alte cuvinte: puterea lui de a se preface, neobosita lui impostură"*. Cred mai degrabă că explicaţia amestecului de disponibilitate erotică şi de dureroasă fixaţie se află în interpretarea iubirii ca pasiune, în sens etimologic, ca suferinţă adică. Eugen Simion spune bine: **figurile erosului bolnav.** Dar impostură nu este. Conachi e, de fiecare dată, victima patimei lui, în care arde ca în focul gheenei. Nu simulează chinul, cum nu simulează plăcerea iubirii. Aceasta e sensibilitatea lui

specială; şi e fericit în nefericire (sau invers) cu toată sinceritatea. Nu pot vedea, în *Ce durere, sufleţăle, „tema mistificării sentimentale"*, cum pretinde Eugen Simion, ci acelaşi chin paradoxal, ca formă a plăcerii: *„Dar năcaz, dar priveghere nu cu chin supărători./ Ci cu hazul de plăcere unui foc răcoritori"*. Aşa se explică de ce focul (analizat admirabil mai departe de Eugen Simion) în care ştie să intre nu-l opreşte pe Conachi să se joace cu iubirea şi cu fetişurile ei, ca de exemplu în versuri atît de japonez delicate ca acestea: *„Umbreluţă norocită, / Ia sama, că eşti menită / Să umbreşti un obrăjel / Plin de nuri şi frumuşel. / Cată să mi-l păzeşti tare / Şi de vînturi şi de soare, / Şi cînd alţi ochi i-o căta, / Să te pui drept faţa sa./ Că tu, umbreluţă, ştii / Că îi tem şi de stihii"*.

Celelalte nouă studii sînt consacrate principalilor poeţi ai vremii. Ele sînt la fel de originale ca perspectivă. Noutatea provine din aplicarea unei metode inuzitate încă la noi. Şi, astfel, mult bătătoritul domeniu se dovedeşte capabil să ne rezerve surprize. Schimbarea la faţă a criticii, în ultimul deceniu, va atrage o schimbare la faţă a literaturii clasice. Literatura depinde de felul de a o citi. Chiar fără să afirme, explicit teoretic, o metodă nouă (sugerînd-o doar, prin referinţa la tematismul richardian), Eugen Simion o aplică îndeajuns de consecvent şi cu rezultate uimitoare. Despre Ienăchiţă Văcărescu, obsedat de ideea datoriei, ca orice întemeietor, spune: *„Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul, este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpîni limba. Zbaterea în laţul iubirii este şi zbaterea în laţul gramaticii"*. După Alecu, *„gospodarul unei familii risipitoare"*, cu darurile ei, Iancu Văcărescu *„are deja psihologia unui poet profesionist"*. Sau despre Cârlova: *„De lucruri, Cârlova se apropie totdeauna cu* ***milă.*** *O tristeţe fundamentală, care n-atinge, totuşi, proporţiile disperării, însoţeşte demersul său liric. O* ***tristeţe*** *şi o* ***blîndeţe*** *care vor să ocrotească o realitate fragilă, ea însăşi tristă, evanescentă (ruinurile, păstorul întristat, filomila), supusă unei legi aspre: soarta"*. Nu pot cita decît astfel de fericite caracterizări globale, din care însă sînt trase toate consecinţele. Universul liric „în ebuliţie" al lui Heliade e descris la fel de minuţios ca acela matinal şi virginal al lui Bolintineanu: *„Bolintineanu părăseşte* ***valea*** *romantică, nu rămîne fidel nici* ***stîncii*** *singuratice, mîndre, fantezia nu se leagă de cîmpie sau de colină, n-are apetit pentru o categorie specială a realului; imaginaţia vrea să-şi apropie o lume mirifică, în care cerul, pămîntul şi marea fuzionează şi participă la o* ***existenţă virginală"****; „Virginităţii obiectului îi corespunde, în versurile lui Bolintineanu, o suspectă* ***moliciune.***

*Privirea, intensă şi îndelungată, corupe frăgezimea lucrurilor. **Matinalul** trece repede spre un apus al voluptăţii... Sentimentul securităţii începe la Bolintineanu de la frontiera **plăcutului, dulcelui, dalbului, desfătării,** cu alte cuvinte: de la un anumit grad de corupere a **matinalului, verguralului, suavităţii** etc."; „Figura dominantă în poezia **simţualistă** a lui Bolintineanu este, putem zice, **seducţia.** Seducţia, repet, prin **linguşire,** prin **acumulare de** bunuri strălucitoare,* prin cultul suprafeţelor. Instrumentul ei predilect este privirea. *Privirea **dintîi,** matinală, inocentă, şi privirea din **urmă,** bolnavă, corupătoare, aceea ce confundă natura cu arta şi se hrăneşte din clişeele cele mai uzate ale poeziei".* Nu pot încheia fără a spune că ***Dimineaţa poeţilor*** împrospătează viziunea critică despre primii noştri poeţi şi este, în totul, o carte remarcabilă, prin idei, şi foarte plăcută la lectură.

(România literară, nr. 49, 1980)

„Scriitori români de azi, III"

Principalul merit al criticii lui Eugen Simion este de a inspira încredere majorităţii categoriilor de cititori: cu alte cuvinte, ea impune. E solidă, serioasă (chiar puţin **hautaine,** cum zic francezii), neumorală şi egală cu sine. Ironia, cîtă există, nu se vede decît rareori cu ochiul liber. Criticul se conduce după un spirit de justeţe şi de obiectivitate care face din seria ***Scriitorilor români de azi*** studiul cel mai temeinic şi mai util din cîte avem pentru epoca actuală. Stilul e totdeauna de o perfectă urbanitate şi nu îndeamnă la replici joase. Cînd, totuşi, acestea s-au produs, prestigiul criticului a ieşit întărit. Ţinuta lui, dacă nu a putut descuraja agresiunea verbală, s-a dovedit strivitoare prin comparaţie. Rareori nedrept cu intenţie, Eugen Simion s-a străduit de obicei să-şi ascundă pornirile capricioase. Inaderenţa lui la anumite opere sau formule artistice se exprimă ocolit, refuzul e politicos, polemica (de puţine ori făţişă) deferentă. Şi-ar putea lua drept motto dictonul latinesc: **sine ira et studio.** Această atitudine poate să fie rodul unui efort de autoeducaţie, dar e, cu siguranţă, şi un dat temperamental. Criticul e mai curînd laborios decît spontan, întreaga lui activitate de pînă astăzi constituind dovada. O cunoaştere tot mai bună de sine l-a ajutat să-şi aleagă mijloacele potrivite. E, prin fire, un consolidator, nu un pionier. Şi chiar dacă o carte ca aceea de faţă, consacrată în definitiv literaturii în curs, ar părea să contrazică, să observăm prudenţa cu care autorul a înaintat pe un teren lunecos şi plin de capcane. S-a aflat, necontenit, cu o jumătate de pas în urmă: e locul care-i îngăduie cea mai favorabilă perspectivă. În nici unul din

volumele ***Scriitorilor români de azi*** nu vom găsi ultimele tendințe, ultimele opere, cele mai noi experimente. Construcția edificiului a lăsat mereu literaturii răgazul de a-și afla tiparele. Aproape toți scriitorii comentați sînt, în sensul în care expresia poate fi întrebuințată pentru contemporani, clasați. Mi-am explicat totdeauna în acest fel rezerva lui Eugen Simion față de cronica literară propriu-zisă, intermitențele cu care a practicat-o (nu mă va convinge nimeni că n-a avut unele: multe reviste i-ar fi oferit bucuroase un spațiu) și caracterul majorității articolelor sale, care par concepute în vederea unei cărți de sinteză sau sînt, pur și simplu, capitole din ea. Doar în mod excepțional criticul a scris cel dintîi și, încă, la autori necunoscuți. A preferat să aștepte. Sprijinul pe care el l-a acordat poeților și prozatorilor generației de care aparține sau celor cu douăzeci de ani mai tineri a fost real (și n-ar fi onest să i-l contestăm), dar s-a manifestat în aceste condiții. Nu vreau să fiu înțeles greșit: a consolida este, în critică, o operație la fel de necesară ca și a deschide drumul. Nu e vorba de a fugi de risc, ci doar de a-ți asuma alt fel de riscuri! Și Eugen Simion s-a expus, de prea multe ori, atacurilor, pentru ca rolul jucat de el să mai poată fi pus la îndoială.

Criteriile selecției și ale clasificări: din ***Scriitori români de azi*** trebuie interpretate prin această prismă. Aș observa chiar că prudența temperamentală a autorului a crescut o dată cu experiența. În ***Postfața*** la cel de-al treilea volum, Eugen Simion mărturisește: *„Cînd am început, cu zece ani în urmă, să mă gîndesc la o carte despre literatura postbelică, nu știam ce mă așteaptă"*. Pînă la un punct, tuturor ni se întîmplă la fel. Deoarece *„literatura a sporit între timp enorm"*, criticul s-a văzut silit să-și calce promisiunea de a încheia panorama lui după al treilea volum: iată, acum, anunță că ea va continua și nici măcar nu aproximează pe întinderea a cîtor volume. Ceea ce, cu un deceniu mai devreme, părea realizabil, pare, astăzi, incert autorului. Opere ce puteau fi analizate în cîteva pagini pretind acum capitole mult mai bogate. Valorile s-au sedimentat. Cîțiva scriitori și-au sfîrșit (unii, prematur) cariera literară. E absolut firesc să fie așa, ceea ce vreau să subliniez este însă că Eugen Simion a devenit el însuși mai precaut și că elanul cu care a pornit la drum s-a mai potolit. Ar fi fără folos să alcătuim o listă de prezențe și una de absențe. Cînd autorul își va declara încheiată opera, vom putea discuta. Cartea s-a dezvoltat prin adaosuri și reluări, așa că nu putem ști cu adevărat cum va arăta în forma ultimă. O parte din autori sînt tratați încă parțial, în primul volum, cu una ori două opere, așa că vor trebui aduși la zi. Doar capitolul despre Cezar Baltag a fost rescris în acest fel.

Între primul volum şi următoarele două există şi o altă deosebire: volumele doi şi trei conţin, aproape fără excepţie, sinteze, în care cronicile succesive (unde au fost) s-au topit şi au dat un portret al operei, ceea ce nu se poate spune şi despre primul. În ce priveşte clasificarea, remarcăm şi aici o diferenţă, pe care o pun tot pe seama tot mai marii prudenţe: dacă poeţii continuă să fie grupaţi în categorii tipologice (şi mai rar, istorice), prozatorii şi criticii nu se mai bucură de acest tratament. Cred că Eugen Simion şi-a dat seama de inerentele contraziceri ale unei clasificări pe tipuri şi în ultimele două volume a renunţat, în bună măsură, la ea. E probabil şi că el va revedea, la o eventuală reeditare, întreaga sinteză şi va proceda la remanieri, în scopul asigurării unităţii. Mi-ar plăcea să-i sugerez unele soluţii, dar, pentru asta, ar trebui să am eu însumi o idee clară, pe care, de ce să mint, n-o am.

Mai nimerit decît să stăruim pe acest aspect (relativ, dar important!), este să încercăm să examinăm, prin sondaje, modurile criticii lui Eugen Simion şi eficienţa lor în cîteva cazuri. N-am observat o predilecţie specială, în analize, pentru un gen ori altul. Criticul e acelaşi în paginile consacrate poeziei ca şi prozei, teatrului, ca şi criticii. Gusturile lui mi se pat totuşi limpezi, în ciuda felului cumpănit şi „democratic" de a comenta literatura. De exemplu, nu cred că mă înşel spunînd că Eugen Simion şi-a făcut despre poezie o anumită imagine care, – deşi grija de a întrebuinţa în fiecare caz instrumentul adecvat, precum şi toleranţa arătată diferitelor formule poetice, sînt incontestabile – divulgă unele preferinţe sau inaderenţe. Cele dintîi se referă la poezia gravă, îndeosebi lirică şi confesivă şi în care, în plus, poate fi urmărită simbolistica ascunsă ori un anumit substrat mitic. Ingeniozitatea, spiritul ludic, ironic, intruziunea epicului şi a teatralului în lirică trezesc mefienţa criticului. O ierarhie nemărturisită (şi poate nu deplin conştientă) a speciilor, poate fi, în parte, responsabilă de această împrejurare.

Fapt e că (aleg două exemple opuse) „seriozitatea", uneori dramatică, nu rareori cu accente patetice, sfîşietoare, din poezia Mariei Banuş prilejuieşte lui Eugen Simion una din cele mai bune analize din cartea lui, în care înţelegerea se sprijină pe simpatie, iar expresia critică are căldură şi noblеţe. Este, stilistic, registrul „înalt" al criticii lui Eugen Simion: *„Clarviziune agonică? Iată o interogaţie tulburătoare şi o definiţie posibilă a poeziei care îşi redescoperă tonalitatea adecvată şi uneltele. Poezia Mariei Banuş devine, cu adevărat agonică în sens mai profund existenţial: începe să vorbească de hotare şi răspîntii, de apăsarea de fulg a melancoliei şi, din ce în ce*

mai insistent şi mai convingător liric, de moarte". Exemplul contrar îl putem culege din studiul despre Nina Cassian, care e la fel de exact în caracterizări, multe memorabile *(„sufletul sîngeră şi spiritul străluceşte")*, dar indică o evidentă neaderenţă la spiritul paradoxal, ironic şi ludic al poeziei. Vivacitatea intelectuală, îndemînarea, experimentul modernist sînt, evident, note caracteristice pentru autoare, dar în identificarea lor criticul pune o perceptibilă îndoială de principiu: *„O poezie superior-mimetică, manieristă într-un grad avansat, supusă spiritului combinativ"*, conchide el, şi simţind că definiţia ascunde un reproş. Îi displace, hotărît, formula respectivă. Mai mult, parti-pris-ul îl împinge la unele aprecieri, cum să zic, delicate. Antenele critice nereceptînd turnura paradoxală a unor versuri de dragoste, Eugen Simion se întreabă reprobator: *„Nu-i o exagerare din partea unei poete cerebrale să facă elogiul frunţii înguste?"* Respectivele versuri conţin însă cel mult un fals elogiu: *„Dinţii tăi stelari, fulgerători, / parcă-mi muşcă inima adîncă, / Ah, mă înspăimînt: eşti prea frumos! // Dar îţi mulţumesc pentru această/ frunte-ngustă, fără de idei, / ce mă lasă să privesc în tihnă / dulcea-ţi buză, dinţii tăi vicleni"*. Altădată, cînd poeta scrie, într-un soi de fabulă, în aceeaşi manieră inconfortabilă pentru critic: *„O clipă am sperat, o clipă doar, / să mă înşel, şi să-i descopăr dedesubt / pateticele ugere materne, fecunde clopote, sau, dacă nu, / pe un grumaz, virila încordare muşchiulară / a taurului. În zadar. / Era un bou neutru, fără patimi"*, comentariul survine perplex: *„Ce asprime, ce nedreptăţire pentru tradiţionalul tovarăş al ţăranului, obiect de cult la alte popoare!"* Trebuie să admitem că poeta i-a jucat aici un mic renghi interpretului. Nu mai e nevoie să explic de ce, în aceste condiţii, mi s-au părut mai juste, în esenţă, studiile despre Cezar Baltag, A. E. Baconsky, Mircea Ciobanu, Adrian Miran, Ileana Mălăncioiu (ca şi atîtea altele), decît cele despre Florin Mugur ori Leonid Dimov. O oarecare dificultate de a nimeri lungimea de undă potrivită e de remarcat şi în capitolul consacrat avangardiştilor, neîndoielnic foarte serios şi informat, dar mizînd, în analize, pe elemente nu neapărat caracteristice acestui fel de poezie. Criticul pare a voi cîteodată să dea un sens non-sensurilor voite ale suprarealiştilor, pescuind simboluri sau teme. El caută, probabil, garanţii de ordine şi securitate a imaginilor, golfurilor unde valorile fanteziei sînt mai calme. Asocierile cu totul insolite le socoteşte comice. Aceasta fiind şi părerea lui G. Călinescu, n-ar fi trebuit să uităm că autorul ***Principiilor de estetică*** preciza că obişnuinţa noastră cu noul şterge, cu vremea, respectiva impresie. Numai ceea ce e prea nou în literatură ni se pare cîteodată ilar.

După o jumătate de veac de experimentare a limitelor puterii noastre de a cuprinde contrariile, nu mai sînt convins de corectitudinea impresiei lui Eugen Simion. Probabil că, şi în această împrejurare, e vorba de un gust care refuză o formulă.

Dacă privim, în totalitate, analizele de poezie ale criticului, ne dăm seama mai bine de un lucru: există în ele o indenegabilă potrivire între obiectul dezvăluit şi metoda folosită. Obiectul, de regulă, e un anumit conţinut spiritual-afectiv – teme, motive, atitudini, obsesii – şi simbolistica în stare să-l traducă. Orientarea spre „existenţial" a criticii îi hotărăşte instrumentele, care nu ţintesc decît atît cît e necesar expresivitatea propriu-zisă, limba, structurile materiale ale discursului, situîndu-se de obicei în planul valorilor morale, filosofice, „vitale", ale liricii. Elementele cu care operează criticul sînt de aceea, mult mai des acelea individuale, empirice, irepetabile, şi care ţin de o experienţă a fiinţei, şi doar accidental acelea generale, categoriale, recurente, revelînd o experienţă de limbaj. Critica de poezie a lui Eugen Simion reprezintă o variantă personală a criticii profunzimilor, înclinată spre tematism şi nu spre structuralism. În alţi termeni, nivelul ei privilegiat este conţinutul formei şi nu forma conţinutului.

Din cele şase sute de pagini ale volumului, peste patru sute, adică mai mult de două treimi, sînt consacrate poeziei. Proza şi critica îşi împart oarecum echitabil treimea rămasă. Judecînd din acest unghi cantitativ, al numărului de pagini, ordinea interesului lui Eugen Simion este, referindu-ne la prozatorii comentaţi în volumul trei, următoarea: Sorin Titel şi Ion Băieşu, Constantin Ţoiu şi G. Bălăiţă, Teodor Mazilu şi Octavian Paler, Bujor Nedelcovici şi Radu Cosaşu. Ca să nu se creadă că urmăresc cu tot dinadinsul să-l pun rău cu scriitorii, să adaug că aceasta nu e, neapărat, şi o ordine valorică. Ea ne furnizează totuşi unele indicaţii, măcar în privinţa metodei de analiză. Critica de proză a lui Eugen Simion e mai descriptivă decît aceea de poezie, în care, dacă nu lipsesc citatele, predomină dorinţa de sistematizare în jurul unor atitudini şi simboluri-cheie. Romanele şi nuvelele sînt mult mai des repovestite, cam în manierea lui G. Călinescu (de al cărui stil, în paranteză fie zis, Eugen Simion e mai apropiat astăzi decît la începuturile lui); cu arta reţinerii esenţialului şi, cînd e cazul, cu umor. Judecăţile de valoare sînt de obicei implicite, ceea ce nu înseamnă că inexistente, dovadă reacţia iritată a unui romancier, deşi studiul în cauză mi se pare pe cît de exact, pe atît de favorabil. Implicite sînt şi caracterizările sau definiţiile, greu de spicuit spre a le cita, ca ilustrare a talentului criticului. Iată una singură (e drept, privitoare la eseistica prozatorului): *„Eseistul (Octavian Paler) pune patimă şi iscusinţă în*

astfel de lecturi subiective, mereu în acel stil războinic (un stil al deciziei şi al ultimatumului!), eliminînd spaţiile de respiraţie calmă, de răsfăţ şi ironie... Radicalismului moral îi corespunde, astfel, un radicalism al stilului de a specula în domeniul ideilor morale". Există, în această secţiune, şi cîteva portrete, lovinesciene ca afinitate, ca şi scurte biografii, bazate pe scrisori solicitate autorilor. El arată la Eugen Simion o anumită plăcere de a face proză în marginea prozei (acelaşi e uneori şi sensul rezumatelor de roman). De la autorul ***Timpului trăirii, timpul mărturisirii*** ne puteam aştepta, în definitiv, la această orientare a criticii lui spre proză.

Cu un portret se deschide şi secţiunea ***Critici şi eseişti,*** al lui Alexandru Paleologu, văzut, din punct de vedere vestimentar, ca un personaj proustian *(„stilul acesta supravegheat, distins şi oarecum distant"*, a cărui eleganţă sobră ar contrasta cu ţinuta sportivă a intelectualilor din epoca noastră, *„cînd profesorii vin la Universitate în blugi etc.")*. Portretul e frumos, dar, îndrăznesc a afirma, eronat. Cine îl ştie pe autorul ***Bunului simţ ca paradox,*** purtîndu-şi cu nonşalanţă blugii şi sandalele pe piciorul gol chiar şi în ocazii solemne, îşi dă seama ce vreau să spun. Forma lui de epatare e inversă decît aceea a lui Swann sau a lui Marcel însuşi din romanul lui Proust. Despre eseurile lui Al. Paleologu, Eugen Simion scrie admirabil, deşi sînt prea puţine asemănări între critica celor doi. Se vădeşte o dată mai mult că un critic poate avea receptivitate faţă de formule foarte deosebite de a sa. E instructiv să notez şi că, dacă în poezie mi s-au părut vizibile graniţele între care se mişcă sensibilitatea estetică a lui Eugen Simion (sau, în orice caz, între care se simte acasă), în critică mi-ar fi mult mai dificil să le trec pe hartă. Nici cu M. Iorgulescu, Livius Ciocârlie sau N. Steinhardt nu-i descopăr lui Eugen Simion cine ştie ce afinităţi şi totuşi studiile despre toţi trei sînt juste şi scrise cu simpatie. Mircea Iorgulescu *„e mereu de faţă unde se întîmplă ceva în literatura noastră"*, afirmă Eugen Simion într-una din acele formulări ce se ţin minte şi de care, fără a abuza, el uzează uneori. N. Steinhardt e portretizat foarte frumos: *„Pe memorialistul acesta cu faţa uscată de sfînt bizantin şi barba rebelă de rabin din nordul Moldovei îl zăresc uneori pe stradă: singur, adus puţin de spate, mereu zorit, preocupat mereu de ceva ce scapă înţelegerii mele. L-ai crede coborît dintr-o gravură veche, aceea, de exemplu, ce înfăţişează cu exeget de texte sacre, strecurîndu-se pe lîngă zidurile cetăţii, într-un ev mediu mistic. Trăieşte în ultimii ani retras într-o mănăstire din nordul ţării"*. A înţelege nu înseamnă a accepta pe de-a-ntregul. Studiul despre Ov. S. Crohmălniceanu e caracteristic pentru felul în care Eugen Simion

împleteşte acordul cu dezacordul şi în care explică fără să condamne. Nu cred că el ascunde ceva şi din ceea ce gîndeşte despre evoluţia criticii lui Ov. S. Crohmălniceanu: francheţea e desăvîrşită. Nimic nu e însă nedrept ori ofensator în aceste pagini, în care destinul unui critic e legat de destinul unei epoci (şi ce epocă!) din literatura română: *„Cine vrea să-şi facă o idee despre evoluţia criticii române între 1950–1960 şi despre replierile ei spectaculoase poate urmări, cu încredere, studiile lui Ov. S. Crohmălniceanu, cronicarul literar cel mai important al momentului. El a trecut prin toate evenimentele şi a supravieţuit schimbărilor de direcţie, «clarificărilor», analizelor, criticilor şi autocriticilor ce se ţin lanţ. A fost în repetate rînduri atacat pentru cosmopolitism şi alte «derivaţii» ideologice, a atacat la rîndul lui revizionismul în literatura şi critica literară. Spirit angajat, ascuţit, om de gust, a încercat să reprime prin analize caustice poezia proletcultistă şi proza acefală, artificială, din epocă şi a reuşit în unele cazuri. A suportat consecinţele şi a tăcut oarecare vreme, după care a luat-o de la capăt".*

Scriitori români de azi (aflată deocamdată la al treilea volum) va deveni, într-o zi, cea mai importantă sinteză critică a literaturii noastre contemporane. Simplii amatori de literatură ori specialişti o vor scoate din raft ori de cîte ori vor voi să afle o opinie autorizată, competentă profesional şi onestă intelectual.

(România literară, nr. 20, 1984)

„Critica bine temperată"

Două trăsături mi se par definitorii pentru activitatea critică a lui E. Simion.

Aş numi-o pe cea dintîi *lovinescianism*. De numele lui E. Lovinescu, despre care E. Simion leagă, înainte de orice, o carieră întreagă consacrată literaturii contemporane. Între 1919 şi 1943, criticul de la „Sburătorul" n-a fost doar susţinătorul cel mai de seamă al noii literaturi române de după Marea Unire, dar, într-un fel, criticul care i s-a devotat în exclusivitate şi care a făcut pînă şi din volumele despre Maiorescu un prilej de a afirma valorile actualităţii ideologice şi culturale. La rîndul lui, E. Simion a fost, cu puţine excepţii, atras de contemporaneitate. Excepţiile sînt studiul lui de debut despre proza eminesciană, urmare a lucrului în echipa lui Perpessicius, şi ***Dimineaţa poeţilor,*** al cărei titlu spune singur că e vorba despre cei dintîi poeţi români. Jurnalele (francez, german) nu intră în categoria criticii. Masivele tomuri intitulate ***Scriitorii români de azi*** reprezintă una din

foarte rarele tentative de a cuprinde într-un tablou poezia, proza şi dramaturgia deceniilor de comunism. Cu unele retipăriri, reluări sau adaosuri, ele acoperă, ca o umbrelă, cam tot ce s-a scris important şi oferă cea mai obiectivă panoramă a unei epoci literare deloc obişnuite. Pentru cititorii de mîine (şi deja pentru cei de azi), această obiectivitate începe să nu mai fie corect înţeleasă. Lumea a uitat că se putea (totuşi!) scăpa de rigorile cenzurii comuniste şi că destui comentatori ai fenomenului precoce din ***Restriştile*** lui Voronca, ori în simbolismul tardiv al ***Orei fîntînilor*** lui Vinea, a fost o vreme abandonat în favoarea manifestărilor şi practicilor unei arte care credea că schimbă definitiv poezia, tematica şi limbajul ei. O dată experienţa consumată, toţi trei au redevenit ce fuseseră dintotdeauna: Maniu, un chtonic, cu un puternic instinct plastic imaginea dată de el literaturii vremii să nu mai fie acceptabilă pe de-a-ntregul ori să cadă sub contestarea generaţiilor noi. Dar este o imagine memoralmente corectă, ceea ce oferă deja o garanţie enormă de neinfestare ideologică, în condiţiile în care coloana vertebrală a multor confraţi într-ale criticii s-a curbat deseori şi reversibil.

O particularitate a raportului pe care E. Simion l-a întreţinut cu literatura actualităţii vine şi din faptul că el n-a fost, la drept vorbind, un cronicar literar. Desigur, a scris cronică în mod frecvent (scrie şi astăzi în *Literatorul* şi în *Caiete critice),* dar nu cred că punctul forte al activităţii lui critice trebuie căutat în foiletonul săptămînal avînd ca obiect o apariţie editorială recentă. Se remarcă lesne că foiletonistul a „fugit" deseori în comentarii cu un caracter de generalitate sau a publicat pe spaţiul rubricii fragmente din studii mai ample, destinate de la început unor cărţi de istorie literară. Meritul principal al criticului a fost acela de a încerca să nu prindă cu promptitudine pulsul valorilor „la zi", dar să dea, după un oarecare timp, primele sinteze adevărate. Lipsit de spontaneitate (şi în gust, şi în elaborare), E. Simion şi-a îndreptat atenţia către comentariul analitic, evitîndu-l pe acela nemijlocit evaluativ. Studiile lui surveneau de obicei cînd exista un anumit consens al oamenilor de meserie în privinţa valorilor cărţilor ori a scriitorilor; şi ele profitau din plin de apele calem pentru a le străbate în toate direcţiile şi pentru a formula cele dintîi observaţii quasi definitive.

Avantajul acestui efect de distanţare a fost că, dintre criticii generaţiei noastre, E. Simion s-a numărat printre cei mai rapid asimilaţi de şcoală. Manualul omologhează nu numai poezia ori proza unei epoci, dar şi critica ei. Tipul de studiu preferat de E. Simion a interesat automat şcoala, săracă, în general, la capitolul literatură

actuală şi mai ales la critică actuală. Profesorii au mai mare nevoie de comentarii, de analize decît de judecăţi de valoare. Circulaţia textelor din ***Scriitorii de azi*** în şcoală şi universitate a întrecut-o pe a tuturor celorlalte scrise în epocă. Nu există profesor de limba română din ultimul sfert de veac care să nu le fi citit, utilizat ori predat. Tezele de bacalaureat ori de admitere au abundat în citate ori în preluări nedeclarate din cărţile lui E. Simion. Metaforele lui critice s-au tocit pe băncile şcolii şi universităţii pînă la a deveni clieşee. Cred că E. Simion e la fel de iritat (ca şi mine de ale mele) de soarta unora dintre formulele puse de el în circulaţie, cum ar fi – cea mai tocită din toate! – aceea care face din N. Labiş „buzduganul unei generaţii", după asemănarea cu buzduganul pe care zemeul din basmele noastre populare îl făcea să izbucnească în poarta casei cu mult înainte ca el însuşi să-i treacă pragul. (Îmi închipui că E. Simion a avut în subconştient imaginea aplicată de G. Călinescu, în ***Istorie,*** vocii profesorului Iorga în drum spre amfiteatru unde-şi ţinea cursul). Această banalizare este inevitabilă şi nimeni nu este cruţat de ea.

A doua trăsătură (la care m-am referit la începutul articolului) a criticii lui E. Simion este natura ei fundamental descriptivă, adică tradiţională. În bună parte, succesul acestei critici în mediile didactice se explică şi prin modul oarecum conservator în care autorul ***Scriitorilor de azi*** şi-a conceput şi practicat meseria. Nu doar că şcoala nu iubeşte noutatea: dar îmi vine greu să-mi imaginez în mîinile unui dascăl altă metodă decît aceea descriptivă tradiţională. Structuralismul, semiotica ori interpretările derivate din naratologia modernă n-au cucerit şcoala, chiar dacă au făcut autoritate în universitate. E. Simion s-a ţinut constant departe de metodele noi. Singura care l-a fascinat la un moment dat (şi care a dat roade vizibile în ***Dimineaţa poeţilor,*** dar nu şi în studiile despre contemporani) a fost tematismul richardian, într-o variantă întrucîtva simplificată, şi, în orice caz, bine temperată. În general însă, E. Simion a descris cu instrumente clasice poezia ori romanul, a rezumat, a povestit şi a schiţat portrete. Stilul criticii lui a rămas, în aceste condiţii, perfect inteligibil. Accesibilitatea n-a fost chiar marea iubire a criticilor, mai ales din anii '70, cînd structuralismul şi naratologia le oferiseră deja un jargon îndeajuns de sofisticat. Trebuie spus că E. Simion a refuzat cu hotărîre acest jargon, preferîndu-i vechiul impresionism lovinescian, abia împrospătat sub raport tehnic. Cu vremea, s-a accentuat latura subiectivă, confesivă a criticii lui (şi Lovinescu a cunoscut o evoluţie asemănătoare), în avantajul unei expresivităţi mai „personale", mai suple şi mai simpatice. Dar tehnicismul nu i-a intrat niciodată în graţii criticului,

nici schemele, „desenele", ori tabelele la modă printre studenții profesorului.

Aș dori să spun, în încheierea acestor sumare considerații, cîteva cuvinte despre felul cum citesc eu însumi critica lui E. Simion. E vorba de o apreciere de lectură (și de relectură), în care gustul joacă rolul principal. Am lăsat la urmă aceste observații, fiindcă am vrut să fiu sigur că ele vor fi interpretate cum se cuvine, așadar, după ce am înfățișat cu o anume științifică răceală (atîta cîtă ne permite critica) trăsăturile operei lui E. Simion și i-am sugerat locul ocupat în critica postbelică.

Îl găsesc pe autorul *Scriitorilor de azi* prea rigid pentru gustul meu și cu o viziune mai degrabă conservatoare asupra literaturii. Nu i-a plăcut niciodată să rîște. Judecățile lui (în general, acceptabile) au venit după ce lucrurile s-au așezat și nu mai există primejdia unei compromiteri (prin exces de laudă ori de negare). Deși a stat peste trei decenii în foișorul cu priveală (cum era numit acum două sute de ani miradorul) al criticii, e greu de spus că a descoperit ori că a lansat un scriitor. Nu e singura menire a criticii aceasta, recunosc, și nici măcar nu sînt convins că e cea mai de seamă, dar pare oarecum, curios să izbutești performanța, cînd ești cronicar, de a scrie totdeauna al doilea despre autori. Sub acest raport, E. Simion e un fel de Raymonth Poulidor (ciclistul francez al anilor '60) al criticii noastre de după război. Lipsa aceasta relativă de curaj se observă și în tratarea să-i zicem nediferențiată a scriitorilor. Dincolo de M. Preda și alți unul sau doi senatori de drept ai istoriei contemporane a literaturii, toți ceilalți scriitori sosesc, în reprezentarea lui E. Simion, în pluton compact (în virtutea inerției, recurg tot la o metaforă din ciclism). Aceasta se explică prin faptul că E. Simion n-are suficientă vigoare nici în entuziasm, nici în dispreț. Polemica a practicat-o rarissim și nerelevant. Așa cum n-a propus un autor, nici n-a demolat pe vreunul. Cronicile lui conțin judecăți cuminți. Aerul lor e călduț. Te poți aștepta din partea lui mai curînd la o banalitate decît la ceva șocant. Lipsa preferințelor e vădită: criticul scrie la fel despre oricine. E un avantaj aici: egalitatea de umoare. Dar și un dezavantaj: slabul accent emoțional. Un critic care nu-și dă niciodată în petec, probabil din cauza unui *self control* perfect, e tot așa de puțin simpatic ca o femeie splendidă, dar frigidă.

Bănuiesc critica lui E. Simion de o carență esențială: inautenticitatea. Criticul *Scriitoruld e azi* e același cu toți și egal cu sine însuși. Dar n-are (sau n-o comunică) decît o minimă bucurie a lecturii. E sastisit de cărți ca Don Juan de femei, fiindcă a descoperit relativ

repede că toate cărțile sînt la fel. Temperatura frazei lui critice nu crește și nu scade niciodată dincolo de o anumită limită. Pare și puțintel țeapănă, din pricina ștraifului și a unei atitudini *hautaine*, cum zic francezii, a autorului. Scriind despre toată lumea (ceea ce este un merit), nu poți să știi ce înclinații are (ceea ce este un defect). Și nefiind constrîns de nici un imbold lăuntric, e supus modei. C. Noica i-a displăcut teribil de la început, în așa fel încît a recenzat nefavorabil ***Jurnalul de la Păltiniș,*** nesesizînd parcă faptul că el aparține lui G. Liiceanu și că Noica nu e decît un personaj în acest jurnal. După revoluție, a devenit însă recenzentul oficial al autorilor în generația lui Noica interziși sau uciși de comunism. Dar nu văd nici cea mai vagă afinitate între el și Eliade ori Vulcănescu. Articolele despre aceștia sînt inodore și incolore. Le scrie și le rescrie totuși, ca și cum ar asculta melodia unei arii a timpului.

Cea mai atrăgătoare (și stilistic) parte a operei lui E. Simion rămîne, la relectură, acea memorialistică din ***Timpul trăirii, timpul mărturisirii,*** unde morga obișnuită a fost înlocuită de o anumită căldură a confesiunii. Și dacă în critica propriu-zisă se observă mai lesne efortul, deseori laborios, decît talentul spontan, în jurnalul amintit ies la iveală nebănuite daruri de portretist și de evocator.

(România literară, nr.20, 1993)

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY

LUCIAN RAICU

„Reflecții asupra spiritului creator"

„La originea scrisului se află un șoc, mai exact spus: o ruptură", afirmă Lucian Raicu într-unul din atît de interesantele sale „fragmente critice" (strînse în ***Reflecții asupra spiritului creator*** ca într-un jurnal de lectură); idee pe care o ilustrează cu o întîmplare relatată de André Gide în ***Feuillets d'automne.*** Deși întîmplarea *„pare desprinsă din genul oarecum facil al memorialisticii de almanah literar"*, ea de fapt *„spune enorm despre Gide"*. Fiind, la 27 de ani, primar peste propria sa proprietate din Calvados, Gide cunoaște pe un oarecare Mulot, lucrător necalificat, folosit la muncile cele mai grele și dezonorante, în ciuda faptului că omul avea unele însușiri care-l deosebeau de consăteni pînă la a părea *„fiul din flori al vreunui aristocrat"*. Intervenind pe lîngă administratorul său, în favoarea lui Mulot, Gide află că admirabilul bărbat își datorează situația actuală împrejurării că are cazier judiciar. Gide e surprins. *(„Să fie acesta **șocul** de care vorbeam?* – se întreabă Lucian Raicu. *Ei bine, nu").* Discută cu Mulot care-i declară că fusese victima unei erori judiciare. Nu fără insistențe, smulge de la el istorisirea următoare: abia liberat din armată, cu ani în urmă, Mulot lucra pentru Compania de Căi Ferate la consolidarea unui taluz; niște vînători pătrunseseră în zonă, în căutare de vînat, deși lucrul era interzis, și împușcaseră un iepure; jandarmii le dresaseră proces-verbal de contravenție, bazați pe mărturiile cîtorva din lucrători; ulterior însă, cum se dovedise că vînătorii au rubedenii sus puse, totul căzuse baltă, iar lucrătorii de la taluz își retrăseseră, de frică, mărturiile; toți, în afară de Mulot care perseverase întru-adevăr și fusese pînă la urmă condamnat pentru mărturie falsă. Reacția lui Gide e „o nestăvilită indignare". Dar șocul, ruptura, nu se produc nici în acest punct al întîmplării. Tînărul primar pleacă la Paris încercînd să obțină dreptate pentru Mulot. E însă prea tîrziu spre a se reface procesul și prea devreme pentru o ștergere a cazierului. Timpul trece, Gide vinde proprietatea din Calvados, uitînd de Mulot. Dar, revenit în sat peste ani, și întîlnind pe fostul administrator, din vorbă în vorbă, își amintește de prietenul său. Află că îi fusese prescris cazierul și ajunsese primar într-un cătun vecin. Dar află încă ceva mult mai important; și anume că Mulot îl mințise, povestea cu vînătorii fiind o pură invenție: fusese condamnat pe drept, fiindcă violase o fetiță. Gide e uluit, lovit în buna lui credință, jignit. Iată șocul! Comentariul lui Lucian Raicu încearcă să desprindă semnificațiile acestui șoc.

Astfel de întîmplări găsesc *„numai şi numai pe cei în stare să le primească"*, observă criticul, pe cei care se lasă loviţi de ele, dezarmîndu-se singuri de orice orgoliu sau prejudecată. Revelaţia tuturor acestora nu e, apoi, exclusiv de ordin moral: *„ar fi o platitudine să credem că ea se reduce la descoperirea (umilitoare, desigur) a rupturii dintre imaginea privitoare la Mulot şi adevărul crud, batjocoritor"*. Revelaţia – încheie Lucian Raicu – începe să capete sens abia cînd se deschide spre un „orizont abisal", acela al *„perfecţiunii minciunii avansate de Mulot"*. *„Minciuna poate fi la fel de coerentă ca adevărul! Mai mult: minciuna poate fi la fel de adevărată ca adevărul! Sau, poate, mai adevărată?! Relatarea (de înaltă ţinută literară, dar şi morală) a lui Mulot în postură de «victimă a justiţiei» este mult mai convingătoare, mult mai verosimilă decît adevărul expus în zece cuvinte la sfîrşit; un adevăr fad, cam stupid, cam melodramatic – şi totuşi, spre deosebire de admirabila şi răscolitoarea minciună, un adevăr; absolut de necontestat, dar sărac, plictisitor, în ciuda aspectului său vag senzaţional: senzaţional de duzină, «făcut», «literar» în sensul mediocru al cuvîntului"*.

De ce am dat acest lung exemplu din ***Reflecţii?*** Nu numai pentru subtilitatea şi profunzimea diagnosticului pus de Lucian Raicu în cazul Gide-Mulot, dar şi pentru că el ilustrează foarte bine modul de a gîndi şi metoda criticului. Cine, mai ales, i-a citit cartea despre Gogol – minuţioasă şi adîncă, originală şi temeinică, – înţelege uşor acest lucru. Faguet spunea că a citi bine înseamnă a citi încet. Critica lui Lucian Raicu este una lentă, înaintînd prudent, cu paşi mici, ocolind, tatonînd, fixînd. Psihologic, ea reprezintă o formă a amînării şi, nu întîmplător, criticul socoteşte că scriitorul „este adesea un om cu atitudini şi reacţii întîrziate". Reacţia – a artistului, ca şi a criticului – la şocul realului (în cazul criticului la al cărţii citite) trebuie să fie întîrziată pentru a cumula suficientă energie. În artă, spre deosebire de viaţă, promptitudinea nu e profitabilă, ducînd la epuizarea prea rapidă a energiei şi la scăderea tensiunii. Artistul (şi criticul) îşi pun singuri obstacole, îşi cultivă şi sporesc tensiunea pînă la a o face de nesuportat. Această concepţie despre creaţie Lucian Raicu o exprimă în toată cartea sa de azi, sprijinind-o pe exemple numeroase, cele mai multe (covîrşitoarea majoritate) fiind alese din rîndul operelor mari ale lumii. Într-un articol despre ***Reflecţii*** de acum cîtăva vreme, Mircea Zaciu a descris „ermitajul criticului" şi nu are rost să-i repet operaţia: dar mi se pare că natura exemplelor oferite de Lucian Raicu este semnificativă şi dincolo de numele ca atare. Desigur, o capodoperă e totdeauna o lovadă mai demnă de luat în seamă decît o operă măruntă. Dar încă:

în cazul ei, amînarea, tensiunea, obstacolul ating cote pe care opera măruntă nu le cunoaşte. Există o intensitate a cîmpului unei capodopere care atrage evident pe L. Raicu. Toată critica lui gravitează în această zonă. Autorul ***Reflecţiilor*** e un vulcanolog care caută apropierea craterelor şi iminenţa exploziilor, mereu ameninţat să piară ca Pliniu cel Bătrîn, sub lava unui Vezuviu literar. În recenzii, la cărţile obişnuite, criticul reface în imaginaţie aceeaşi mare activitate vulcanică, de unde şi impresia de excesiv, de emfatic, de inaderenţă la obiect pe care ele o lasă adesea.

Domeniul predilect al criticii lui Lucian Raicu este, în definitiv, acest spaţiu în care forma operei se întrezăreşte din aburii fierbinţi ai naşterii ei. Lucian Raicu vorbeşte de o coincidenţă între formă şi geneză: *„Opera finită, înţeleasă bine, nu este altceva decît reprezentarea exactă a drumului spre ea şi, deopotrivă, descrierea atentă a procesului de producere tinde să se identifice pînă la urmă cu imaginea înţeleasă a operei închegate"*. Şi, în concluzie: *„Orice critică a operei este o reconstituire a genezei ei şi orice tentativă de surprindere a momentului genetic este şi o definiţie veridică a operei constituite"*. Ideea e frumoasă, aplicabilă însă doar pe jumătate criticii lui Lucian Raicu al cărui obiect nu este totuşi aproape niciodată opera propriu-zisă, ci **posibilitatea** ei. Consideraţiile cele mai frapante (ca acelea despre Gide-Mulot) se mişcă într-un cîmp de potenţialităţi, acolo unde opera, în stare născîndă, mai poartă pe corpul ei spuma virtualităţilor de tot felul. Această critică respinge (nu de tot şi nu, desigur, şi în principiu) orice **approach** pur formal, de tip structuralist, în care opera nu este decît un obiect sau o reţea. Ea e mai aproape de psihocritică, fără a urmări însă aspectul anecdotic, exterior evenimenţial. Opera este adevăratul eveniment în biografia oricărui creator, replică L. Raicu biografiştilor de felul lui Henri Troyat sau Maurois. E oricum o critică de identificare, de trăire, un dialog între conştiinţe. În sfîrşit, principala ei vocaţie este aceea analitică. Sinteza e respinsă de două ori: o dată pentru că pare a nu reţine din „viaţa" operei decît termenul final, acela ce poate fi fixat într-o formulă, floarea pomului, culeasă cu un gest elegant, dar ofilindu-se fulgerător; şi a doua oară pentru că e, prin natură, prea categorică. *(„Rugat să rezume în două-trei fraze sistemul său filosofic, Bergson răspunde că dacă ar putea să facă asta n-ar mai fi scris sistemul, că tot sistemul este încercarea de a face acest rezumat"*: iată un paradox aparent, care defineşte o gîndire – critică, filosofică, – analitică, pentru care a rezuma înseamnă a complica, a nuanţa şi a ezita la nesfîrşit). Observatorul literaturii ca potenţialitate, nu are cum iubi recea

încremenire a sintezelor şi lipsa lor de nuanţă. O lungă călătorie prin rădăcini şi prin tulpină, tinzînd necontenit spre coroana înflorită, dar amînînd, amînînd accesul la floare – iată visul secret al acestei critici „interioare" (chiar şi cînd nu e profundă), lente (ca demers, chiar şi cînd atenţia e numai simulată) şi impregnată de subiectivitate (chiar şi cînd e vorba doar de un mod al spunerii, de un ton al vocii şi nu de adevăruri personale). Între criticul-fluture (sau albină?), ce colindă florile, şi criticul-cariu, ce sapă infinite canale, instalîndu-se în casa altuia ca în casa proprie şi „renovînd-o" după gustul lui, nu mai e nevoie să spun care e metafora potrivită cu spiritul Reflecţiilor lui L. Raicu.

Reflecţiile rezultă, în fond, din ce a căzut de la masa autorului lui ***Gogol sau fantasticul banalităţii*** ori al lui ***Liviu Rebreanu:*** nu pun nici o intenţie peiorativă în afirmaţii. Un critic citeşte multe cărţi despre care nu scrie; îi trec prin minte idei ce nu-şi găsesc întrebuinţare în studiile sale; nimereşte formulări fericite pentru care nu are loc imediat. Aceste „rămăşiţe" (firimituri sau mari bucăţi) sînt uneori extrem de interesante, pline de sugestii şi au, în tot cazul, un caracter de bruion care face ca gîndirea scriitorului să poată fi surprinsă la lucru, în ebuliţie, pe viu. ***Reflecţiile*** lui L. Raicu au acest merit şi le-am citit cu plăcere şi cu folos. Autorul nu e numai un om inteligent şi cultivat, dar o personalitate foarte originală: „spectacolul" oferit de o astfel de minte e pentru oricine instructiv. Din cele trei secţiuni ale cărţii, mi s-a părut că prima (aproape trei sute de pagini din patru sute cincizeci) este, tocmai din acest motiv, cea mai bună. A treia fiind oarecum hibridă, a doua (în care obiectul reflecţiilor este critica) cuprinde multe pagini de pură constatare, neamănunţite, ce par oarecum ocazionale. Aerul de jurnal, de confesiune, acel accent inimitabil de sinceritate pasionată (pe care L. Raicu ştie s-o şi joace atît de bine), părînd a comunica nu roadele unei gîndiri, ci gîndirea însăşi, în plină manifestare, stilul voit fără strălucire, aproape chinuit, fraza lungă, abundentă în paranteze, sublinieri şi ghilimele (din dorinţa de a prinde toate nuanţele), pînă la sofisticare, toate acestea se întîlnesc mai ales în secţiunea iniţială a ***Reflecţiilor*** şi-i formează farmecul şi interesul.

(România literară, nr. 6, 1980)

„Fragmente de timp"

Într-un interviu acordat anul trecut lui George Arion pentru „Flacăra" şi reluat în finalul ***Fragmentelor de timp,*** Lucian Raicu se

referă la o celebră expresie a lui Stendhal: *„Avoir pour métier sa passion"*. Făcînd-o a sa, criticul mărturiseşte a fi avut noroc în alegerea profesiei pe care o exercită dintotdeauna deoarece acesta s-a confundat cu o vocaţie. Oarecum în prelungirea acestei idei putem observa că nimic nu caracterizează mai bine pagina criticului decît *patosul*. Inteligent, cultivat, dotat cu simţul umorului, Lucian Raicu o are, mai presus de toate aceste însuşiri, pe aceea a seriozităţii. El ia lucrurile în serios şi vrea să fie luat, la rîndul lui, în serios. Critica i se pare o experienţă spirituală: nici mai mult, dar nici mai puţin decît atît. Îşi pune întreg sufletul în ea. E sincer, dar nu dispus să se confeseze. *„Nu vă încredeţi în confesiuni"*, îl previne el pe colocutor. Vreţi să ştiţi ceva despre mine? *„Luaţi de pildă capitolul **Cu Tolstoi** din Calea de acces, ultima mea carte. Aflaţi acolo totul. Chiar şi eu, în rarele clipe cînd devin curios de mine însumi, citesc trei-patru pagini, cu destulă mirare, cu destulă resemnare; va să zică asta este.* [...]. *În capitolul amintit este chiar vocea mea vorbind despre Tolstoi"*. Aşadar calea de acces spre fiinţa autorului nu e alta decît opera lui. Şi: *„Calea de acces este calea care duce... pe care nu se află nimic, nici o idee primită, nici o prejudecată, nici o povară purtată inutil de colo pînă colo"*. Îţi vine să repeţi vorbele criticului: va să zică asta este! Nu cunosc, în toată literatura română, un critic mai apropiat de ceea ce s-ar putea numi starea genuină a criticii. El spune: *„...Lectura este o experienţă suportată, iar scrisul este o practică în cadrul căreia, angajîndu-ne şi inventîndu-ne, avem curajul să propunem altora să ne suporte pe noi, pur şi simplu"*. Plăcerea lecturii este una impură, înrudită cu suferinţa. *„Da, o boală-nvinsă-i orice carte"*, remarcă Lucian Raicu în cuvintele poetului. A da curs vocaţiei, care înseamnă, în ce-l priveşte, dorinţa de a citi şi de a scrie despre ce citeşte, e altceva (şi mai mult) decît a se lăsa în voia plăcerii, a jubilaţiei, a exultării. Descoperă, e drept, în lectură un fel nemijlocit şi prezent de a se manifesta, un epicureism sui-generis, asemănător cu al tuturor creatorilor pe care operele anterioare nu-i mai preocupă şi pe care aproape le-au uitat, în vreme ce aceea la care tocmai lucrează le macină nervii şi puterile, îi ţine încordaţi, îi obsedează. Dar plăcerea are ca revers o tensiune uriaşă, aproape paroxistică; de aici *patosul*. Evocînd într-un rînd serile de la Şcoala de literatură, Lucian Raicu îşi aminteşte că luase obiceiul de a citi cu voce tare prietenilor săi din Gogol. Mărturisirea este în cel mai înalt grad semnificativă şi, deşi lungă, o voi cita pe toată, remarcînd felul în care intensificarea bucuriei lecturii devine la un moment dat dureroasă:

„Ceasuri în şir, nopţi în şir, abuzînd de consimţămîntul la început doar formal al celorlalţi, tot pînă în zori, ca-n vremurile bune de

odinioară, pînă ce cădeam răpus de oboseală (fizică), niciodată de plictiseală, deşi repetam de zeci de ori aceleaşi pagini, fără să mă satur, cu un nesaţ crescînd, aproape nebunesc. Nu era nimic de făcut, pofta de lectură, de interpretare, de mimică, de regie, în loc să slăbească, se intensifica şi oarecare surdă îngrijorare se făcea simţită în jur, printre intimi şi binevoitori, în familie şi în societate, oarecare dubiu privind echilibrul sufletesc al neistovitului cititor, actor, interpret, lipsit de măsură, de instinctul conservării, de refluxul limitării. Nu mai ştia, nu mai voia, nu mai era capabil să pună punct. Nici o speranţă, de nicăieri. Dacă nu era lăsat să înceapă, instaura teroarea semnelor de plictiseală; dacă, abuzînd de spiritul concesiv al membrilor grupului, izbutea să înceapă – cu promisiunea fermă că va citi doar două pagini, atît şi nimic mai mult – nu mai era chip să termine. Era ca o boală, după toate semnele, incurabilă".

Patos, stare genuină, emoţie bucuros-chinuitoare, stil trăit al lecturii, în care opera citită e asimilată nu doar prin ideile ei, dar şi prin expresia caracteristică, sinceritate nebiografică, păstrînd doar aura personalităţii reale a celui care scrie, nu derizoriul existenţei lui cotidiene – acestea şi altele se pot observa cel mai lesne în ***Întrebări, mirări, exclamări,*** primul din cele trei capitole ale cărţii de faţă (al patrulea cuprinzînd interviul pomenit la început), şi care continuă problematica şi tonul ***Reflecţiilor asupra spiritului creator.*** Aceste şaptezeci de pagini iniţiale sînt rareori egalate în interes al ideii şi în intensitate a expresiei de articolele grupate sub titlu ***Fragmente de timp*** (de unde totuşi putem reţine paginile despre caietele şi despre jurnalul lui Rebreanu în raport cu marile cărţi *„Fragmentările şi «firimiturile», notele, copilăreştile «citate» din recenzii; somnoroasele reflecţii atît de «banale», bietele de ele, amintirile de toată mîna provocate de lectura lui Creangă, care-l încremeneşte, nu alta, de admiraţie. Şi parcă deodată, cum aşa?,* ***Iţic Ştrul dezertor, Ion, Pădurea spînzuraţilor"*** –, unele din ***Fragmentele despre Marin Preda, Fraza tăiată,*** consacrat lui D. Mazilu – *„Îl interesează, şi numai de la un anume grad de complicaţie în sus, imposturile. Nu răul, ci ceea ce seamănă cu binele, nu impurităţile, ci ceea ce seamănă cu puritatea, cu inocenţa, cu noblеţea. Ticăloşia avidă de o bună conştiinţă..."* – şi, în fine, „micile adevăruri" de mulţi trecute cu vederea din ***Scene din viaţa literară*** sau din cronicile literare (doar cîteva fiind sinteze, portrete, cu adevărat, de exemplu aceea despre E. Simion) din partea intitulată ***Portrete contemporane.*** În legătură cu ultimele, mi se pare că servituţile genului îl dezavantajează pe Lucian Raicu. Fragmentarismul său genuin n-are

cum umple, altfel decît cu generalități, unele din spațiile inerente cronicii. Plăcîndu-i să se fixeze pe esențe pure, se descotorosește prea repede de introduceri și lămuriri, absolut necesare totuși cînd comentezi în plină instanță o carte. Ce să facă cititorul cu o finețe critică precum aceea din articolul despre ***Însoțitorul*** lui C. Țoiu *(„evitarea **nemijlocitului** stă în firea acestei deloc prozaice proze, care nu suferă decît adevăruri filtrate")*, dacă nu i se spune mai nimic despre acțiunea și personajele romanului? Nu sînt, poate, cel mai indicat să judec aceste cronici, foarte personale, în observații de amănunt și cu o justețe incontestabilă a nuanțelor, căci mie toate cărțile la care se referă îmi sînt cunoscute: dar, punîndu-mă în situația cititorului neavizat, căruia cronicarul i se adresează în primul rînd, nu pot să nu remarc eventuala dificultate de înțelegere. Cronicile lui Lucian Raicu pot fi corecte și profunde, dar n-au ceea ce se cheamă eficacitate. Vizează ținte prea îndepărtate, pierzînd-o pe aceea specifică. Din tot ce a scris, îl prefer pe critic în ***Reflecții*** (asupra practicii scrisului sau asupra spiritului creator) și în eseurile despre Gogol, Tolstoi și ceilalți „mari", unde se află la largul său, nestînjenit decît de regulile pe care și le impune el însuși, căutînd și găsind o cale de acces pe care nu se află nimic, nici un suflet străin.

Mă întorc deci la întîile pagini din ***Fragmente de timp***, pe care le-am citit cu delicii și din care aș putea cita oricît. Ele sînt, ca și precedentele „fragmente", o combinație personală de reflecție critică, amintire și jurnal. Din toate acestea cîte puțin, într-o manieră extrem de atrăgătoare și de liberă, care permite criticului să fie liric fără să cadă în entuziasme facile. Lirismul este o infuzie de subiectivitate. Lucian Raicu îl explică (explicînd și titlul secțiunii) într-un pasaj reluat pe coperta a doua a cărții, pe care așadar îl consideră important: *„Semnul de întrebare (?) și semnul de mirare (!) zis și de exclamare: cît timp aceste două semne există și sînt încă întrebuințate, nu mai des, dar nici mai rar decît, trebuie, viața omului mai are sens, nimic nu este încă definitiv pierdut"*. Se putea o definiție mai bună a firii genuine a criticii proprii? Sigur, candoarea are nevoie de rigoare. Lucian Raicu nu face parte din speța criticilor care sînt pur și simplu poeți. În el, poetul e dedat cu filosofia, impresiile gîndesc, intuițiile au idei. Doar că nu-și pierde aproape niciodată o anumită inocență sau, mai exact, curiozitate față de tot și de toate. Autorii și operele i-o stîrnesc deopotrivă. Iată cîteva spicuiri. Criticul și-l amintește pe Tudor Vianu părăsind sala teatrului după reprezentația cu piesa ***Rinocerii*** lui Eugen Ionesco și e frapat de îngîndurarea de pe chipul lui: *„cea mai expresivă din cîte figuri mi-a fost dar să reținț"*. Spectatorul se mai afla în puterea

spectacolului: dar cînd te gîndeşti cine era spectatorul şi de la ce spectacol pleca, nu se poate să nu simţi pertinenţa observaţiei criticului. Întrebîndu-se ce este poezia, Lucian Raicu spune în alt loc: *„Poezia nu e numai text, numai scriere materială, este şi existenţa însăşi a celor care o fac şi aura din jurul lor...“*. Absolut uimitor mi se pare portretul lui D. Stelaru, cunoscut după război, şi care infirmă (sau completează) imaginea boemului neglijent pe care ne-au lăsat-o confraţii de generaţie. Merită, din nou, că citez textul întreg:

„Avea aproape cincizeci de ani cînd, după ce-l citisem, şi scrisesem despre el, l-am cunoscut, mai Poet decît fusese în tinereţea boemă. Discret, tăcut, poate timid, aşezat şi «serios», îmbrăcat cu îngrijire, extraordinar de demn în ţinută, sigur de sine fără urmă de emfază a încrederii; mi-a întins mîna, s-a prezentat («Dimitrie Stelaru») cu voce înceată dar fermă: i se propusese un volum selectiv în ***Cele mai frumoase poezii:*** *dacă sînt de acord să scriu prefaţa; eram de acord; mulţumesc, bună ziua. Venea la* ***România literară*** *de două, trei ori pe an, aducea cîte un ciclu de versuri, se aşeza pe un scaun şi, fără vorbă, aştepta să fie citite de către redactorul secţiei de poezie; redactorul îşi punea ochelarii, citea, se apropia de Stelaru, îi spunea şi el două vorbe. Stelaru răspundea ceva în şoaptă, apoi se ridica de pe scaun, dădea mîna cu omenosul redactor, dădea mîna şi cu mine – şi cu ceilalţi, spunea bună-ziua sau bună-seara, pleca. Nu întreba cînd apar versurile; el îşi făcuse datoria, le oferise, aşteptase cuminte şi demn să fie citite, treaba sa se terminase“*.

Astfel de portrete, de instantanee mai există în carte. Al lui Camil Petrescu, bunăoară. Lucian Raicu are, evident, condei de prozator. Dar el este, să nu uităm, un critic, un om al ideilor, al disociaţiilor, al speculaţiilor. *„În roman primează soarta, neglijabilă din punct de vedere istoric, a individului, a «bietului om», – scrie el combătînd teza că ar exista cu adevărat romane politice sau chiar istorice. Nu Napoleon este important aici, ci Bezuhov, Natașa, Platon Carataev, din perspectiva lor asistăm la teribilele evenimente“*. Altundeva, se întreabă cum **începe o carte:** poate începe într-un fel pentru cititorul ei şi în altul pentru autorul ei sau poate începe în acelaşi fel pentru amîndoi. O tipologie spirituală şi exactă se stabileşte pe această bază neaşteptată. Dar despre locurile comune? *„Un falnic loc comun este şi cel care sanctifică existenţa unei magii artistice; cea a eternei povestiri... Îndoielile în privinţa ei persistă, pînă cînd, în carne şi oase, se iveşte cineva capabil s-o dovedească. Isaac Bashevis Singer este un astfel de magician. Arta sa, cu totul inefabilă, se naşte ai zice din nimic, din acea sărmană realitate la îndemîna oricărui observator,*

lipsit de cine ştie ce putere de pătrundere, şi dintr-o foarte obişnuită reverie pe marginea ei, din puţină confesiune...". Reţeta continuă pe mai bine de o pagină. Concluzia ne interesează de asemenea: „*Privim degetele care ţin condeiul povestitorului de modă veche; poate că ştiu ele, poate că în ele stă inexplicabilul. Unde în altă parte?*". Aş putea înmulţi dovezile că Lucian Raicu este neîntrecut mai ales în acest fel de a citi, cu maximă atenţie, lent (după spusa lui Faguet), cu creionul în mînă. El e în primul rînd un mare cititor, care glosează cu o lucidă naivitate pe marginea operelor, după ce a stăruit, a revenit, a aşezat frazele scriitorului sub lupă, pînă la a li se vedea porozitatea infimă. Glosele lui sînt fragede, minuţioase, şocante, captivante printr-o dezordine aparentă de neprofesionist, aş zice, de om care iubeşte cărţile, sub care se ascund însă tiparele stabile ale unei indiscutabile competenţe critice.

(România literară, nr. 17, 1985)

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITARĂ

MATEI CĂLINESCU

„Aspecte literare"

Uităm adesea că un critic adevărat (şi Matei Călinescu este unul adevărat, nu mai trebuie s-o spun) e de fapt un „scriitor", pe care-l citim pentru el însuşi, nu numai un simplu comentator de literatură. În căutarea acestui scriitor trebuie să pornească analiza *Aspectelor literare.* Aici nu discutăm ideile, opiniile lui, dar stilul de lucru şi ideile, desigur, doar în măsura în care nu putem face abstracţie cu totul de ele. Sub acest raport, Matei Călinescu e, probabil, între tineri, singurul care continuă în mod decis (şi conştient) tipul de critică reprezentat altădată de Tudor Vianu. Nu e vorba de a imita pe Vianu, pe Călinescu, pe Lovinescu, ci de a înclina către o anume înţelegere a criticii, din care decurge un stil de analiză. Poate şi temperamental, în orice caz prin concepţie şi tehnică, Matei Călinescu se apropie mai mult de Vianu decît de oricare altul. De altfel, în momentul de faţă, două sînt „şcolile" critice mai importante, vorbind în primul rînd de tineri: a lui G. Călinescu şi a lui T. Vianu, cu mari diferenţe, desigur, între ele, dar fiecare îndreptăţită şi posibilă. În caracterizarea pe care autorul *Aspectelor literare* o face într-un rînd lui T. Vianu este nu doar înţelegere, dar simpatie evidentă pentru echilibrul şi gravitatea în idei ale acestuia, pentru exprimarea demnă şi neostentativă, pentru lipsa de poză şi de gesturi spectaculoase, încît putem bănui fără greutate că tînărul critic şi-ar recunoaşte cu plăcere aceste atribute. Ceea ce izbeşte de altfel la Matei Călinescu este tocmai eleganţa critică, urbanitatea desăvîrşită împinsă uneori pînă la complezenţă. El este mereu egal cu sine, detaşat, cenzurîndu-şi pornirile, interzicîndu-şi să fie nedrept, maliţios, unilateral. Fraza e normală, destinsă, de o mare claritate, fără precipitări ori schimbări de ritm, mai mult logică decît metaforică. Acesta e în definitiv stilul „clasic" de critică, obişnuit să respecte opera şi s-o examineze prudent, dar meticulos. Pentru că, dacă nu e captivantă, scăpărătoare, critica de felul acesta are avantajul de a proceda totdeauna la o despuiere meticuloasă, atentă a operei, de a nu lăsa nimic în afara discuţiei, de a folosi toate elementele în argumentare, cu o aplicaţie cam pedantă uneori.

Natural, ea e, înainte de toate, sistematică, superior didactică. Autorul va traversa opera în toate sensurile, cu egală atenţie pentru fiecare aspect, fără să-şi ia libertatea de a trece în zbor peste acele lucruri care-i spun prea puţin sau de a le ignora pe acelea care nu-i spun nimic. Un exemplu ar putea fi studiile despre Minulescu sau

Petică, mai ales al doilea, unde se începe cu o privire asupra simbolismului românesc, se examinează pe rînd biografia (chiar dacă autorul n-are date noi de comunicat), activitatea publicistică, în fine opera lirică şi dramatică a lui Petică, după un criteriu cronologic. Aici nu discutăm ideile despre Petică ale lui Matei Călinescu, dacă sîntem sau nu de acord cu ele (ideile trebuie respectate), ci stilul lui de lucru. În al doilea rînd, criticul de formaţie clasică, Vianu de exemplu, nu se ocupă, decît prin excepţie, de contemporani. Este la mijloc o timiditate în faţa operelor în curs de elaborare, imprevizibile, şi, măcar virtual, o tendinţă de retragere în istoria literară. Matei Călinescu n-are nici el „vocaţie" de cronicar (scrie cronică, dar despre anume autori), adică plăcere de a risca formulînd întîiul o opinie, de a descoperi, de a se verifica pe un domeniu virgin. Se observă numaidecît că el se mişcă mult mai nestingherit cînd scrie despre Blaga, Călinescu sau Bacovia, decît în articolele despre autori recenţi. În acestea din urmă nu mai este nici aceeaşi obiectivitate, preferinţele criticului sărind în ochi (ceea ce este normal şi admisibil, dar în cazul lui Matei Călinescu gestul contrazice obişnuita egalitate de tratament a tuturor scriitorilor).

Să examinăm acum în fugă cîteva din studiile semnificative. ***Despre spiritul călinescian*** produce întîlnirea celor două mentalităţi critice şi e interesant sub toate aspectele. Dacă lipseşte acea mişcare de simpatie aşa de evidentă în articolele despre Vianu (adevărate evocări), înţelegerea spiritului călinescian nu e mai puţin profundă. Autorul lucrează cu toate piesele pe masă: el desface cu vîrful cuţitului ţesătura, izolează părţile alcătuitoare şi le defineşte. Foarte subtilă e mai ales explicarea „romantismului" lui Călinescu: *„Romantismul călinescian e al unui clasic pus în stare de libertate, manifestînd înclinaţiile fireşti ale tipului său artistic cu o voluptate fără margini"*. Aşadar, un clasic voluptuos, de fapt un modern care retăiează clasicismul cu voluptate. O dată terminată operaţia de disecţie, criticul pune piesele în eprubeta cu alcool, unde se vor conserva. Dar refacerea spiritului viu al lui Călinescu devine cu neputinţă. Aceeaşi procedare prea sistematică ne întîmpină şi în *Arta epică* a lui G. Călinescu în ***„Scrinul negru"***, plin de observaţii personale, inteligente (Călinescu rămîne şi în roman un moralist clasic, creator de caractere, adoptînd o postură de studiu, în ***Scrinul negru*** balzacianismul se uneşte cu comicul şi cu propensiunea pentru grandios; Caty Ciocîrlan e o *„bovarică, dar căreia toate dorinţele şi nostalgiile i se împlinesc"* ş.a.m.d.), dar iarăşi fără ambiţia de a construi.

În general, studiile lui Matei Călinescu sînt bune analize, metodice, subtile, elegante, privind însă opera în chip prea static, nu ca pe un

proces care trebuie parcurs în două sensuri, ci ca pe un obiect finit. Criticul pune prea mult preț pe sensul explicativ al întreprinderii: *„Știință prin metodologie, ne spune el, prin aspirația ei spre precizie și obiectivitate, critica este și poezie prin latura ei secret persuasivă, care implică introducerea cititorului într-un climat afectiv și intelectual"*. Doar atît? Cîtă vreme urmărim numai să explicăm (fie și evitînd a traduce opera în limbaj curat discursiv, fie și sugerînd universul ei natural), nu înseamnă că trăim opera, că facem creație. Matei Călinescu e creator atunci cînd nu-și respectă modestia. Ținîndu-se strict de programul propus, el caută într-un loc „elementele constitutive", într-altul „factorii consecutivismului". Cum pot fi descoperiți aceștia fără a sfărîma coerența internă a poeziei? Metoda duce inevitabil la separarea filosofiei, eticii, ideilor, în general, ale scriitorului, de „mijloacele de expresie" prin care acesta se realizează în artă. De multe ori asemenea formulări țin de simple ticuri de limbaj, analizele lui Matei Călinescu fiind degajate și sugestive, dar se poate bănui și o anume concepție despre operă ca obiect, ca „lucrare" (în sensul lui Vianu). Opera este însă o experiență existențială, reprezentînd pentru autorul ei un mod de a fi, nu rezultatul unui efort, fie el și creator. Pentru critic problema e mereu de a reface raportul creatorului cu propria operă, ținînd seamă că autorul nu se reflectă pur și simplu în operă (atunci biografia ar explica totul), ci se construiește în operă, se naște o dată cu ea. În planul operei ca atare nu se poate pricepe nimic (structura, procedeele sînt numai o schemă), viața operei provine din faptul că autorul se manifestă în ea ca într-o existență a lui posibilă. În studiul despre Blaga, unul din cele mai frumoase din carte, dăm de această observație foarte interesantă, dar pe care am recitit-o cu sentimentul că n-o înțeleg: *„... am putea spune că Blaga, pornind de la o savantă tehnică a imaginii, aspiră – și își realizează în bună măsură această aspirație – spre o tehnică a mitului poetic"*. Dificultatea e că formularea pare a privi numai tehnica poetică. Este, e drept, la Blaga, o trecere de la imagine la mit, însă ea trebuie înțeleasă ca o aspirație spre totalitate. Întîile poezii trădează neputința de a cuprinde sensul profund, total, al existenței, de unde și trăirea fragmentară. Mitul e, la urmă, locul fabulos, spațiul în care Blaga, depășind această viziune sfărîmată a universului, își construiește o existență totală, în care universul e luat în stăpînire ca un întreg, în care regnurile se suprapun și se identifică.

N-am să-mi îngădui decît o singură excepție de la regula de a nu intra în polemică cu ideile ca atare ale criticului; în cazul excelentului studiu despre Bacovia. Și aceasta pentru că însuși autorul lui l-a scris

în polemică cu o altă opinie despre poet. Matei Călinescu e de părere că *„a vorbi despre poză la Bacovia* (acest lucru s-a făcut), *e o fundamentală eroare"*, de vreme ce postura satanică, ieşirile orgolioase, drama damnării, *„nu se mai consumă în faţa unor spectatori (cu ameninţătoare ironii, cu grandilocvenţe patetice, cu dorinţa compensatorie de a provoca „scandal"), ci într-o tristă singurătate, în tîrguri uitate şi putrede"*. Dar însingurarea sau dorinţa de anonimat, cum o numeşte Matei Călinescu, nu pot fi la rîndul lor o poză? De altfel, două pagini mai departe, criticul recunoaşte că la Bacovia *„mărturisirea durerii e rareori făcută direct. De cele mai multe ori o percepem proiectată în gesturi. Poetul străbate mereu străzi ca un halucinat, desperarea i se traduce în acţiuni care, prin lipsa lor de mobil, vădesc deruta, haosul interior"*. Deci, iată, chiar în ce constă poza! Poezia lui Bacovia pare un efort tragic de a articula un cîntec, ca în finalul *Scrisorii* eminesciene, doar că poetul nu exprimă direct destrămarea lăuntrică *(„Ah, organele-s sfărîmate şi maestrul e nebun!")*, ci îşi compune, ca Macedonski, o mască: dar, de aici neînţelegerea, nu spre a se disimula, ci spre a se exprima. Poză nu înseamnă numaidecît nesinceritate. Atît că, citind pe Bacovia, nu ascultăm spovedania unui disperat, ci luăm parte la o punere în scenă. Bacovia este în poezie bacovian. Opera, o dată ce-şi naşte creatorul, îl impune insului biografic; tulburător e că, voind într-un rînd să scrie un roman autobiografic, poetul trece masca asupra eroului său, care nu mai e Bacovia, ci... bacovian.

(Contemporanul, nr. 2, 1966)

„Conceptul modern de poezie"

Conceptul modern de poezie constituie doar prima parte a unei lucrări care, încheiată, va avea în vedere şi poezia secolului XX. Deocamdată, autorul se opreşte la simbolism. Este vorba de un scurt istoric al poeticii moderne (implicată într-o creaţie sau expusă pragmatic), nu fără unele consideraţii preliminare de caracter mai general teoretic. Problema centrală rămîne aceea a limbajului liric, al cărui statut romanticii îl revoluţionează; de aceea începutul noii poetici se leagă de epoca romantică. În locul cuvîntului ca mijloc de a imita natura, romanticii pun cuvîntul ca mijloc de a produce o altă natură. Funcţionarea limbajului poetic lasă tot mai clar să se întrevadă o logică specifică; ireductibilă la logica limbajului uzual. Punctul terminus (care iese de fapt din sfera primei părţi a eseului lui Matei Călinescu) îl reprezintă afirmarea *literalităţii* absolute a limbajului poetic.

Iată, sumar, tema cărții: descrierea fazelor principale ale procesului de constituire a poeticii moderne.

Sînt distincte două serii de preocupări: una, mai largă, legată de natura poeziei, a limbajului, a liricului etc., în primele capitole, urmată de o foarte concisă înfățișare a cîtorva programe estetice (Poe, Baudelaire, Mallarmé ș.a.). Dacă tezele generale nu sînt nici noi, nici împinse pînă la ultimele consecințe, străbaterea cîmpului concret al poeticelor romantice sau simboliste reprezintă o contribuție utilă. Aici se recunoaște spiritul analitic al autorului, eleganța și concizia formulărilor; ideea transpare mereu din exemplele concrete.

Ceea ce lipsește este, mai întîi, orice referință la formarea conceptului modern de poezie în literatura noastră. Un capitol special ar fi trebuit să înregistreze momentele importante. Mai ales că unui Macedonski nu-i lipsește originalitatea, el intuind, înaintea multora, cîteva trăsături ale „poeziei viitorului". Deși criteriul priorității (care pare a-l fi determinat pe Matei Călinescu să eludeze contribuția românească în materie) nici nu se pune în chip absolut. Fiindcă, uneori, „anacronismele" sînt mai semnificative; iar alteori, simple similitudini, fără continuitate istorică superficială spun și ele ceva. De cîte ori am citit de exemplu testele lui Lautréamont anexate ***Cîntecelor lui Maldoror*** mi-a venit în minte Ion Barbu și critica făcută de el poeziei leneșe sau tradiționalismului timid. Lipsesc, de asemenea, orice trimiteri la estetica sau critica românească, interesate de poezia modernă. E. Lovinescu împrumuta și el (ca și Matei Călinescu) ideile despre simbolism de la Valéry; Tudor Vianu ***(Fragmente moderne)*** observa și el prefacerea suferită de limbajul poetic de la romantici încoace; Vl. Streinu a scris chiar un studiu despre... conceptul modern de poezie. Absențe ciudate. Cu atît mai mult cu cît spiritul selectiv al autorului e destul de vulnerabil în materie de bibliografie. Ca să dau un exemplu, bibliografia germană (mai ales pentru primele capitole) provine masiv din ***Estetica poeziei lirice*** a lui Liviu Rusu; unele citate, chiar, par a fi indirecte.

În sfîrșit, n-am observat un punct de vedere mai decis personal, nici în planul de ansamblu al cărții, nici, uneori, în detalii. Desigur, lucrarea are o factură aproape didactică și nu-și propune să motiveze *altfel*, într-un chip nou, procesul descris. Matei Călinescu face operă de sedimentare și de clarificare. A-i reproșa aceasta ar fi fără sens. I se poate reproșa însă lipsa pasiunii. Cartea e de aceea monotonă, fără vibrație.

(Contemporanul, nr. 18. 1970)

„Fragmentarium"

E de mirare uşurinţa cu care Matei Călinescu a privit dintotdeauna structura cărţilor sale; cel puţin trei dintre ele au caracterul unor simple culegeri, fără altă preocupare de unitate decît, poate, de a reuni articole scrise cam în aceeaşi vreme. O asemenea culegere, cuprinzînd multe lucruri incitante, care merită o discuţie, însă la fel de eterogenă şi de inegală ca toate celelalte, şi-a alcătuit criticul din articolele publicate cu doi sau trei ani în urmă în „România literară". Intitulînd-o ***Fragmentarium,*** i-a recunoscut el însuşi lipsa de unitate: găsim, în adevăr, eseuri şi recenzii, evocări şi note de călătorie, cugetări ş.a. N-am să ascund faptul că, dacă nu fac numaidecît o vină autorului din acest amestec (care, la urma urmelor, se poartă!), ai fi preferat o carte construită cu mai multă grijă. Oricît de diversă, ca materie, ca manieră (cum sînt de exemplu volumele de ***Variété*** ale lui Valéry), cu condiţia ca diversitatea să fie scopul, nu rezultatul.

Cultivată, subtilă, eseistica lui Matei Călinescu mi se pare a se caracteriza, în ***Fragmentarium*** mai vizibil decît în ***Aspecte literare*** sau în ***Eseuri critice,*** printr-un spirit teoretic foarte pronunţat. Cărţile, personajele, imaginile, cuvintele însele constituie din ce în ce mai des numai un pretext, un punct de plecare. Criticul raportează totul la ideea generală (*„... Personalitatea lui William Empson apare ca una din cele mai originale... Cultul pentru originalitate, manifestat în forme de altfel directe, constituie pentru spiritul grăbit şi neatent unul din paradoxurile Angliei. Într-adevăr etc."*, p. 188), analizînd rareori opera pentru ea însăşi. Operele interesează mai ales în măsura în care furnizează materia primă pentru speculaţia intelectuală. Cititorul devine un teoretician. El şi-a format un stil al ideii, care constă în a distinge şi defini, elegant şi fără imaginaţie sensibilă, asemănător oarecum cu al lui Tudor Vianu, deşi mai puţin academic, mai eseistic. Nota acestui stil este discreţia şi lipsa de pregnanţă, care se compensează fie prin retorica subtilă a frazei (paranteze, reveniri, explicitări), fie prin dese sublinieri de cuvinte, de dorinţa de a prinde nuanţa. Este, în aceste sublinieri, şi o formă de a fi preţios a criticului care se traduce în aerul de fină complicitate intelectuală în acei cititori care pricep îndată sensul sublinierii. (Căci textul se poate citi, firește, şi altfel, într-un cod mai superficial şi grosolan). ***Cugetările*** de la sfîrşitul ***Fragmentariumului*** au acelaşi substrat teoretic ca şi ***Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter;*** nu o morală se degajă din ele, ci, în primul rînd, o estetică.

Cel puțin două lucruri trebuie observate în legătură cu această pasiune de a teoretiza a lui Matei Călinescu, de a desprinde din orice operă ideea sau formula.

Primul este întîlnirea cu metoda (și mai ales cu limbajul) structuralismului. Printre articolele care ne reține din ***Fragmentarium***, unul se ocupă de ***Tristes tropiques*** a lui Claude Lévi-Strauss și altul de ***L'Empire des signes*** a lui Roland Barthes; cea dintîi dintre aceste cărți pare criticului a fi o aventură, dar nu în ordinea spațiului și a timpului (deși este și un jurnal de călătorie, și o operă de etnologie), ci *„în ordinea semnificației"* (p. 35); substanța celei de-a doua *„o alcătuiesc în egală măsură impresiile unei călătorii (în Japonia) și reflecția semiologică"* (p. 40). Aici se află și celelalte elemente trebuitoare: semn, sistem, scriitură, funcție, opoziție etc.... O încercare de a lua pe cont propriu limbajul structuraliștilor îl constituie, de exemplu, micul eseu despre ***Demonii.*** Dacă introducerea ne întoarce la erudiția universitară *(„literar vorbind, Stavroghin este un clar descendent al tipului romantic de demon, stăpînit de o irepresibilă revoltă...."*, p. 177–178), ceea ce urmează este aproape o surpriză. Citatul se cuvine relevat:

„Pe lîngă ale lui Stavroghin, dilemele demonului romantic sînt naive, aproape copilărești. Căci ne aflăm, cu personajul lui Dostoievski, în fața unei revolte care, conform inflexibilei ei logici interioare, se transformă în revoltă împotriva semnificației. Păcatul pe care-l denunță acest «mare păcătos» (aflat mereu la limita dintre crimă și mîntuire – și nu e de mirare că Dostoievski se gîndea în timpul elaborării romanului să-l «convertească» pe Stavroghin) este păcatul de a semnifica. El stă – oricît de bine ascuns – la originea nenumăratelor forme în care proliferează minciuna".

Și, în concluzie: *„A demonstra mizeria semnificației – iată resortul secret al voinței negative a lui Stavroghin"* (p. 178).

Se pot da și alte exemple, ***Psihopatologia vieții cotidiene*** a lui Freud pare criticului (ca și altora) un moment *„al unei grandioase teorii a interpretării"* (p. 30). Altundeva, se respinge definiția psihologică a stilului, ca expresie a omului, preferîndu-se una mai aproape de gîndirea lui Michel Foucault (și de lingvistică): *„stilul este un sistem de locuri comune sau de clișee, reale ori potențiale"*, care nu exprimă personalitatea, aceasta din urmă fiind aceea care-și asumă *„responsabilitatea stilului"* (p. 32–33). Desigur, tentația unui limbaj nu face din Matei Călinescu un critic structuralist (și încă în absența tehnicii și aplicațiilor). Atitudinea lui reală față de metoda ca atare (după o explicabilă atracție, la început) transpare, oarecum chiar în

discuția cu George Steiner (p. 194 și urm.) care, adept al lui I.A. Richards, întemeietorul **New Criticismului** în anii treizeci, și al lui C.K. Ogden, se arată rezervat și față de urmașii lor englezi și față de grupul de la **Tel Quel,** și, încă mai limpede, în recenzia amintită a cărții lui Barthes, unde „reflecția semiologică" i se pare, *„mai puțin constrînsă decît în lucrările sale recente (de o tehnicitate rebarbativă)"* (p. 40). Așadar, între ***S/Z*** și ***Mythologies*** gustul criticului alege pe cea din urmă, pentru spiritul ei mai liber, mai mobil, pentru stilul *„de o prețiozitate superioară, cu ilustre tradiții în cultura franceză"*. Neîndoielnic, Matei Călinescu a găsit în structuralism (bine cunoscut criticului, încă de acum cinci sau șase ani) cîteva premise de lucru, cîțiva termeni specializați, superiori prin determinarea acelora tradiționali. (De altfel, unul din paradoxurile aparente ale eseisticii lui Matei Călinescu este plăcerea cu care autorul se dedă exercițiului etimologic și semantic). Dar, înrudit prin formație și stil intelectual cu eseiștii de felul lui George Steiner (cultură filosofică și calitate literară a eseului), a rămas la un structuralism așa-zicînd ingenuu, de aspect diletant, și tocmai de aceea simpatic, punîndu-se prin ironie la adăpost de excesul de formule prea exacte și rebarbative.

Ironia este, în definitiv, nu numai tema unui eseu și a cîtorva ***Cugetări,*** dar un motiv constant de reflecție în ***Fragmentarium*** și, desigur, al doilea lucru important de care vorbeam, legat de spiritul teoretic al autorului. Cel puțin în intenție, Matei Călinescu este un ironist. Să vedem cum e pusă problema de către criticul însuși. Ca mijloc de contestație și de educație, pe care Zacharias Lichter îl utiliza (recunoscînd rîsului o forță de purificare morală), ironia se înrudește cu minciuna și cu ipocrizia, cu secretul și cu alegoria, avînd însă un mai adînc conținut filosofic. Matei Călinescu scrie la un moment dat în ***Limbajul ironiei:*** *„Astfel încît am putea spune că, spre deosebire de ipocrit, care se ascunde sub masca pe care o poartă, ironistul își compune o mască, exagerată desigur, dar care exprimă ceva din felul lui profund de a fi; iar spre deosebire de mincinos [...] el spune totdeauna, dacă nu despre obiectul ironiei sale, despre sine însuși, o parte din adevăr, o parte care nu e nici cea mai avantajoasă, nici cea mai confortabilă [...] Enigma și paradoxul (un paradox al adîncimii, nespectaculos, care se dezvăluie abia într-un tîrziu, și doar privirii celei mai atente) alcătuiesc substanța interioară a acelui mistificator sincer, batjocoritor cu alții, pentru că găsește un soi de plăcere amară în a se batjocori mai întîi pe sine, neiertător și comprehensiv, creator și distrugător de iluzii, care este* ***homo ironicus"*** (p.869).

Ironia o află Matei Călinescu în vecinătatea poeziei, esența lor fiind comună (ceea-ce-nu-se-poate-spune); punînd la încercare limbajul, poetul este el însuși un ironist. Pentru o parte a liricii (mai cu seamă moderne), afirmațiile sînt, desigur, verificabile; dar nu pretutindeni. Preferințele criticului se îndreaptă spre poeți lucizi și ironici, spre Mircea Ivănescu sau Marin Sorescu, spre inovatori ca Nichita Stănescu sau spre manieriști ca Leonid Dimov și (în proză) Alexandru George. Este evident că el identifică poezia cu una din formele ei; și încă o formă care nu reprezintă, măcar, poezia mare. În ***Zacharias Lichter*** (ed. II, pag. 17 și urm.) criticul era mai aproape de adevăr cînd spunea că poezia tinde spre „perplexitate". Ironiștii sînt de obicei poeții minori sau livreşti; manieriștii, cu o conștiință exagerată a cuvîntului, care-i împinge la joc sau la parodie; inovatorii (dadaismul era poezie ironică), prin caricaturizarea limbajului consacrat. Ironia mi se pare, apoi, în mai mare măsură o atitudine intelectuală decît un impuls creator, și, deci, în poezie, o frînă, un procedeu antisentimental și antiretoric: ea distruge, demistifică, despărțindu-se și de entuziasm, și de candoare; ironistul e rău, neconstructiv (decît pe o cale indirectă), în vreme ce marele poet are adesea firea inocentă a copilului. „Infantilismul liric", pe care-l condamnă Matei Călinescu preluînd pe T. Vianu, și care exclude atitudinea ironică, nu e pur și simplu o expresie peiorativă.

Ironia se potrivește mai bine criticului decît poetului și, din acest punct de vedere, Matei Călinescu o folosește în eseurile sale (ca, de altfel, și în versuri, care țin de specia lucid ironică pe care am descris-o mai sus), cu o finețe ce vine, deopotrivă, din „răutatea" congenitală a criticului și din cultură. Căci ironia se și învață, e un stil al distanței savant întreținute și al răcelii. Eseistica lui Matei Călinescu (fără a-l realiza deocamdată, decît parțial) tinde evident spre acest stil, din ce în ce mai rafinat și mai secret caustic, mai disimulat într-un aproape insesizabil protocol.

(România literară, nr. 13, 1973)

LIVIUS CIOCÂRLIE

„Mari corespondențe"

Livius Ciocârlie își începe și sfîrșește frumoasa lui carte despre corespondența scriitorilor ***(Mari corespondențe)*** cu unele considerații despre raportul dintre scrisori și literatură. În rezumat, lucrurile stau în felul următor: spre deosebire de textul literar propriu-zis, care, potrivit tezei lui Jacobson, *„atrage atenția asupra lui însuși"*, scrisoarea există ca intermediar și se referă la orice în afară de sine; doar smulsă din *„circuitul informațional căruia îi era destinată"*, așadar ca literatură, începe scrisoarea să se comporte ca literatură, cu condiția să nu trezească în cei care o descoperă din întîmplare o curiozitate indiscretă de **voyeur**; și, totuși, între scrisoare și literatură rămîne o deosebire esențială, în ciuda putinței celui dintîi de a se transforma în cea de-a doua; timpul literaturii este „propriul ei timp", al scrisorii, ca și al unei vechi fotografii, este timpul real, veștejit în ea ca o frunză uitată în paginile unei cărți. Putem conchide că, spre a fi simțite ca literatură, scrisorile trebuie să fie **pierdute** și **vechi.** Aceea, faimoasă, căzută în mîinile personajului lui Caragiale nu îndeplinea decît prima condiție: și ea continua din acest motiv să intereseze, dincolo de text, pentru revelațiile ce puteau deveni instrument de presiune electorală. După ani, cînd expeditorul și adresantul, deși, poate, cunoscuți, au intrat în neant, într-o scrisoare pierdută se desferecă glasurile trecutului și textul se umple de parfum literar. Livius Ciocârlie spune foarte sugestiv în finalul cărții sale: *„Scrisorile sînt ca această fotografie din fața mea. Cîțiva bărbați între două vîrste, toți mustăcioși, cu jiletcă peste cămașa albă descheiată la gît, se află reuniți în jurul unei mese întinse, cu sticle lungi, destupate , din loc în loc; e vară, după prînz, cînd soarele bate tare pînă sub umbrarul sub care stau. Mă uit la ei și – cum zac așa, puțin toropiți de căldură, de vin, și mă privesc la rîndul lor – mi se par cumplit de adevărați. Spun cumplit, pentru că fotografia e veche de șaptezeci de ani și toți bărbații aceștia au murit de mult"*.

Mari corespondențe? Titlul poate fi interpretat în două feluri. La propriu, el prezintă dificultatea că nu toate cele douăsprezece schimburi epistolare analizate de Livius Ciocârlie sînt cu adevărat mari. După gustul meu, doar corespondența lui Flaubert și aceea dintre Gide și Martin du Gard pot fi, fără ezitare, considerate astfel și, cu oarecare ezitare, acelea dintre Alain-Fournier și Rivière, și dintre I. Negoițescu și Radu Stanca. Să adaug și că, din rațiuni asupra cărora nu

am timp să mă opresc, dar pe care el le explică, Livius Ciocârlie alege, de obicei, din scrisorile pe care le avea la dispoziție, unele mai puțin ştiute, fixate pe un singur destinatar (Doamna Straus, în cazul lui Proust; George Dumitrescu, în cazul lui Pompiliu Constantinescu) sau dintr-o singură epocă a vieții expeditorului (ultimul Voltaire, tînărul Maiorescu), limitînd deliberat cîmpul însemnătății epistolelor. Al doilea înțeles posibil al titlului este acela care ne trimite cu gîndul la afinități: marile corespondențe pot fi afinitățile elective dintre corespondenți. Nici această interpretare nu e infailibilă, căci ce afinitate există între G. Călinescu şi Al. Rosetti sau cum stabilim vreuna între Balzac şi Doamna Hanska avînd doar scrisorile lui, nu şi pe ale ei.

În cele douăsprezece studii, descoperim în Livius Ciocârlie un eseist strălucit, mai puțin savant decît în cărțile precedente, mai liber în imaginație, deşi la fel de stăpîn pe mişcările sale, atras şi de savorile textului, nu numai de rigorile lui, portretist subțire şi, mai ales, cu o neaşteptată poftă a povestirii, a evocării şi chiar a descrierii. O frază despre raportul dintre ***Scrinul negru*** şi dosarul epistolar din care G. Călinescu s-a inspirat poate fi aplicată de minune autorului ***Marilor corespondențe:*** *„G. Călinescu n-a creat literatură dintr-o hîrțogăraie moartă, el a creat un roman dintr-un alt roman"*. Eseurile recente ale lui Livius Ciocârlie sînt mai aproape de literatură decît de ştiință, deşi nu le lipseşte ideea critică; creează proză din altă proză; se lasă contaminate de stilul scrisorilor pe care le comentează, sînt spirituale cu Voltaire, mondene şi elegante cu Proust, uman-dramatice cu Roger Martin du Gard, mornate, crude, groteşti cu Flaubert şi aşa mai departe: vagabondează cu mai mare plăcere decît analizează, refăcînd atmosfera locurilor şi psihologia, neocolind pitorescul, culoarea, anecdota; şi nu pregetă să-şi tragă farmecul din vocabularul, din întorsăturile de frază, din aroma limbii corespondenților. *„A fi bilingv aproape că înseamnă a fi doi oameni într-unul singur"*, spune Livius Ciocârlie în eseul despre tînărul Maiorescu; critica însăşi o putem adăuga, un fenomen de bilingvism sui-generis, în măsura în care limbajul ei se situează la intersecția a două limbi diferite, şi e un du-te-vino permanent între naturalitatea (prefăcută) a uneia şi artificialitatea (neprefăcută) a alteia.

Livius Ciocârlie citeşte şi reciteşte scrisorile; îşi formează o părere care s-ar putea spune în zece fraze şi din care titlurile eseurilor sale rețin esențialul; în loc însă să rămînă la atît (ceea ce ar fi dat douăsprezece studii exacte şi plicticoase), se îmbracă pentru o călătorie care nu ocoleşte litera textului, deşi îi caută mereu spiritul.

Mai direct spus, criticul repovesteşte scrisorile, în cuvinte proprii, dar furînd din ochi cuvintele originare. Frazele pur critice, de caracterizare succintă (şi colorată, deopotrivă), seamănă, în acest **text din text**, care sînt eseurile, cu nişte faruri luminînd pe mare: *„Stăruie în scrisul lui Pompiliu Constantinescu o desuetudine fără parfum"*. Sau: *„Sînt unele scene (la Maiorescu) parcă pictate de Greuze... de un Greuze al stilului Biedermayer"*. Sau: *„Balzac este un gurmand al vorbirii, un comis voiajor al ei mai elocvent decît ilustrul Gaudissart, gata oricînd să treacă de la una la alta, neînfrînat, parcă dintr-o imensă frică de tăcere"*. Sau, tot despre Balzac: *„acest proletar* (al scrisului – n.n.) *cu mentalitate de capitalist"*. Comentariul creşte uneori la dimensiunile unui sfert de pagină, în autorul scrisorilor începînd să se înfiripe un adevărat personaj – existent realmente în text şi, deopotrivă, inventat de eseist – zugrăvit cu ironie, dar şi cu simpatie, în comportarea şi în cuvintele sale, poate peste picior, dar şi justificat în văicărelile sale, aşa încît să ne stoarcă lacrimi de veselie, nu de plîns: *„Însă Flaubert a suportat cu stoicism criticile. Nu l-au înfuriat decît atunci cînd s-au îndoit de competenţa lor istorică, privitor la scrierile cu subiect antic. Altfel, mai mult s-a amuzat văzînd cum îi silea pe critici ca, fie detestîndu-l, fie admirîndu-l, să spună atîtea prostii despre el. Abia melancolic, trist doar la gîndul că nu-l apăra nimeni, se înfăţişa amicilor ca bătrîn Trubadur tîrnosit prin ziare, în care nu se aruncau petale de trandafir. Îl făceau canalie şi cretin, pare-se, sau murdar cît să înnegrească, spălîndu-se, un pîrîu. Trebuie însă adăugat, fiindcă prea am pus multe în spinarea criticii, că cele mai stupide comentarii le-a făcut un prozator, şi încă unul bun – Barbey d'Aurevilly. Numai lui i-a venit în minte să se întrebe de ce nu se lasă Flaubert de scris. De unde se vede că lupii sînt lupi mai ales între ei"*. Astfel de personaje memorabile devin, rînd pe rînd, Balzac, Proust, Gide, Martin du Gard, Maiorescu, Gherea, Călinescu, I. Negoiţescu, Radu Stanca şi alţii. Iată-l pe Proust pradă şovăielilor lui obişnuite de om bolnav (dar şi cochetînd cu ideea bolii): aşa cum ni-l arată scrisorile către Doamna Straus, şi reinventat totodată de eseistul de azi, cu exactitate psihologică şi cu umor: *„Cum obrazul subţire cu cheltuială se ţine şi cum pe de altă parte Proust suferă de astm, el chibzuieşte cu oarecare grijă în ce loc să-şi petreacă vara la Trouville. Ar închiria un iacht, ca să-şi poată vizita pe coastă prietenii vilegiaturişti, însă cele cu pînze sînt friguroase, iar cele cu aburi miros a fum. Mai bine închiriază un automobil şi locuieşte la conacul Harcourt. Oricum, va fi nevoie de o clădire trainică, altfel pereţii sînt prea subţiri. Să nu fie într-un şir de case şi nici înfundată în dosul altora, ci la loc descoperit, ori pe plajă,*

ori pe o înălțime. Însă nu e asupra văii, pe unde urcă ceața și nici între copaci. I-ar fi sùficientă o cameră pentru el, două pentru servitori, sufragerie și bucătărie. Sală de baie n-ar strica. În ceea ce privește decorația, cel mai bine respiră într-o ambianță modern style" etc. Aș putea cita și paginile despre călătoria lui Flaubert în Egipt, despre prietenia ciudată (dată fiind deosebirile dintre oameni și opere) care leagă pe Gide de Martin du Gard (unul, spirit modern, suferind de manie ambulatorie, moralist, tezist, decis, rapid în reacții, stilist, celălalt, sedentar, greoi ca un pachiderm uriaș, povestitor de tip tolstoian, ezitant în reacții ș.c.l.), despre formarea unor tineri ca Alain Fournier, Rivière, I. Negoițescu sau Radu Stanca, despre malițiile imprevizibilului G. Călinescu și despre cîte și mai cîte. ***Mari corespondențe*** este o carte scrisă cu excepțională finețe de spirit, cu umor, cu pătrundere, o delicioasă **cină** eseistică, de la care nu lipsesc ceaiul și pișcoturile aducătoare de amintiri literare.

(România literară, nr. 29, 1981)

„Eseuri critice"

Recenta carte a lui Livius Ciocârlie ***(Eseuri critice)*** nu mai are, ca celelalte, o „temă". Autorul a cules din reviste cincisprezece eseuri și le-a grupat, în funcție de preocupări, în trei categorii. ***Măștile romantice ale dorinței,*** cel mai amplu (de fapt o suită de mici eseuri distincte), continuă linia observațiilor mai vechi despre trecerea de la simbolul romantic la textul modern. A doua categorie cuprinde eseuri referitoare la critică în general, iar ultima, la literatura română contemporană în special. Nu mă voi ocupa de primul, căci ar fi necesar să redeștept un context – acela din volumul ***Negru și alb*** – fără de care minuțioasele analize sînt de neînțeles. Și, în plus, lucrurile principale au fost spuse cu alte ocazii. Cît privește celelalte categorii, trebuie să fac de pe acum constatarea că ele indică o „evoluție" a atitudinii critice în sensul unui relativism sceptic. Metoda lui Livius Ciocârlie, inspirată inițial de structuralismul francez și de critica semiotică, este astăzi mult mai liberă, chiar dacă nu neapărat în felul empiric tradițional, încît cineva care nu i-ar fi citit cărțile de dinainte i-ar putea identifica pasiunile de odinioară numai după o anumită deschidere a unghiului critic sau după resturile fosile din vocabularul întrebuințat. Cele zece eseuri despre scriitori români actuali sînt o dovadă. Dar schimbarea a început cu întrebările despre critică, teorie sau istorie literară pe care le găsim în cele patru eseuri din secțiunea mediană a culegerii. Așa încît de la ele se cuvine să pornim.

Psihologic, o posibilă cheie a modificării de atitudine față de critică (și, mai trebuie să spun? față de literatură) se află totuși în pagina inaugurală din ***Poetul și tovarășul de drum,*** unde e vorba despre interviurile lui Florin Mugur. Este mărturisită aici o dificultate neprevăzută. Autorul începe prin a-și pune o problemă teoretică, menită a fi ilustrată printr-un caz particular. El scrie cîteva rînduri, dar după ce formulează problema (și anume: *„dacă e adevărat, cum cred, că scrierile din marginea literaturii – corespondențe, memorii, jurnale etc. – nu sînt numai documentare, dacă ele aparțin literaturii tot atît cît o lămuresc"* ș.a.m.d.), se oprește, se împiedică, recunoaște: *„Nu merge, gîndul mi-e aiurea; și totuși, lucru curios, nici să abandonez, cum încerc săptămîni la rînd, nu reușesc. În cele din urmă, înțeleg că am pornit greșit"*. De ce? Esențialul este în fraza care urmează: *„De fapt, recunosc acum, nu mă interesează prea mult ce se întîmplă cu interviurile, în ce constă și cîtă este literaritatea lor. În schimb, mă interesează altceva, și anume, cazul particular în sine"*. Dacă citim cu atenție mărturisirea și o legăm de disocierile din eseurile despre critică, putem admite fără greutate că schimbarea pe cale să se producă în interesul criticului se referă la *nivelul* la care el abordează literatura. În ***Critica teoriei și teoria criticii*** avem soluția. Livius Ciocârlie distinge între două feluri de a aborda literatura: unul care cade în sarcina cercetătorului, a omului de știință, preocupat de „literaritatea literaturii", altul, care este al criticului, atras de „literaritatea operei". *„Într-un anumit sens* (explică autorul), *se produce o confuzie atunci cînd i se spune criticii metalimbaj. E adevărat, critica este un limbaj despre alt limbaj – al operei – însă unul de același tip, în vreme ce știința folosește realmente un metalimbaj. Omul de știință observă de deasupra, ca cel așezat în fața unui microscop, sau în orice caz din alt plan, ca cel așezat în fața unei hărți, pe cînd criticul comentează de la nivelul operei"*. Așadar, cineva care ar urmări diagrama interesului pentru literatură în eseurile lui Livius Ciocârlie, de la ***Realism și devenire poetică*** la cele de azi, trecînd prin ***Negru și alb*** și prin ***Mari corespondențe,*** va trebui să ia în seamă deplasarea acestuia de la teorie la critica propriu-zisă, de la studierea mecanismelor textului în generalitatea lor (documentată, desigur, prin exemple particulare) la analiza de opere (sprijinită, desigur, pe niște presupoziții teoretice).

Scepticismul relativist, la care m-am referit, de aici provine. Livius Ciocârlie scrie, astăzi, cu detașare și cu umor, despre pretențiile teoriei de a subordona critica. Deja ***Argumentul*** cărții ne prevenea: *„... Teoria îi folosește criticii, dacă i se impune excesiv. Necesară cîtă vreme*

rămîne în fundal, teoria îngustează unghiul de vedere al criticului." În 1976, profesorul Murray Krieger, de la John Hopkins University scria în ***Teoriea criticii*** (tradusă de curînd la noi de către Radu Surdulescu): *„Prin urmare, susținătorul teoriei literare nu trebuie să ceară decît ca următoarele premise să fie recunoscute: 1) că datorită consuetudinilor noastre percepționate teoria este un rău necesar și 2) că o teorie poate fi mai bună decît alta. Atîta timp cît nu își pierde spiritul critic și sinceritatea, el nu va fi amenințat de pericolul de a exagera foloasele teoriei, de a deveni un utopist al acesteia".* Aleg înadins părerile unui american, spre a se vedea că lucrurile stau cam la fel peste tot, nu doar în Franța (domeniul predilect de referință al lui Livius Ciocârlie) ori la noi. Trecînd din regimul imaginarului în acela al teoreticului o observație a lui Gilbert Durand, Livius Ciocârlie descoperă, pe de o parte, faptul că în fiecare perioadă *„există o doctrină opresivă și una contestatară"* și, pe de alta, descrie aceste perioade (în epoca postbelică) în succesiunea lor: *„Directorii de conștiință ai epocii se schimbă pe nesimțite: Fără să-ți dai seama prea bine cum, după ce totul fusese văzut din perspectiva psihanalizei freudiste filtrate prin ipostaza ei lacaniană, gîndirea – păstrînd numai nevoia de a fi protejată de figuri tutelare – îl redescoperă pe Jung. În etnologie, structuralismul lui Lévi-Strauss a dominat două decenii, în timp ce studiile lui Mircea Eliade se aflau într-un fel de limb; acum, o dată cu resurecția hermeneuticii, rolurile s-au inversat. Lingviștii, după ce au fluturat flamura saussuriană și fanionul glosematic, au trecut cu arme și bagaje în tabăra generativistă".* Și așa mai departe.

Adevărata problemă pentru un critic (și, firește, nu doar pentru el) este raportarea la aceste teorii tutelare: *„Se naște atunci dilema: să adîncești o teorie, folosindu-te de o metodă bine asimilată, chiar dacă între timp o altă teorie a apărut, sau s-o părăsești pe cea dintîi pentru cea din urmă, cu riscul de a n-o fi adîncit pe prima și de a n-o putea înțelege bine pe a doua, cu riscul grav pentru bunăstarea spiritului de a te simți o morișcă, învîrtită de orice vînt?".* Răspunsul lui Livius Ciocârlie este circumstanțial și nuanțat, dezvăluind, în fond, imposibilitatea de a ieși din această dilemă, pe care criticul, mai de voie, mai de nevoie, trebuie să și-o asume.

Ar merita relevate și disocierile operate în eseul ***Critica semiotică – metaforă sau concept?,*** utile, căci vin din partea unui cunoscător și lămuresc o terminologie cam abuziv întrebuințată uneori, dar spațiul nu-mi permite să stărui. Să spun doar că Livius Ciocârlie tranșează curajos în delicata problemă afirmînd, de la început, că semioticienii nu sînt critici chiar dacă au uneori în vedere procesul de semnificare.

Ei pornesc din puncte opuse şi ajung în puncte opuse. Cît priveşte pe cei din urmă, Livius Ciocârlie are dreptate (şi se exprimă foarte plastic): *„Ceea ce apropie critica în cauză de semiotică este, mai întîi, întemeierea explicită şi consecventă pe o teorie. Dacă în critica «tradiţională», poetica rămîne neformulată, ori se face apel la o idee teoretică sau la alta într-un fel eclectic, după specificul operei comentate, un eseu de critică «semiotică» seamănă destul de bine cu centrul cultural Beaubourg adică se înconjoară de o reţea de artere teoretice la vedere. Cui centrulBeaubourg îi sugerează o rafinărie, aceluia îi va mirosi şi dinspre critica semiotică a petrol"*.

Nu mi-a rămas cine ştie cît loc ca să comentez tocmai eseurile despre scriitorii români, despre care spuneam că reprezintă dovada schimbării la faţă a criticii lui Livius Ciocârlie. Ca să fiu sincer, trebuie să adaug că mi-am limitat cu intenţie spaţiul, deoarece ele mai curînd anunţă noua întrebuinţare a uneltelor decît o fac pe deplin convingătoare. Întîlnim, nici vorbă, alianţa de precizie şi de fineţe a spiritului lui Livius Ciocârlie pe care o ştiam dintotdeauna, iar majoritatea analizelor au frumuseţe şi rigoare. Autorul ***Eseurilor critice*** descinde în tabăra criticilor interesaţi de literatura noastră de azi ca un tovarăş de arme a cărui contribuţie se cade apreciată. Ceea ce mă face să ezit nu e nici valoarea luată în sine, a acestei contribuţii, nici pertinenţa multor observaţii, ci, dacă pot spune aşa, menţinerea lor într-un fel de marginalitate. Această impresie se explică prin două cauze diferite, deşi legate pe dedesubt. Prima constă în caracterul oarecum întîmplător al selectării operelor puse în discuţie: ***Morometii*** şi o culegere de poezii de Anghel Dumbrăveanu, ***Amintirile*** lui Agârbiceanu şi ***Ce se vede*** de Radu Petrescu, traducerea lui Arghezi din La Fontaine şi romanele lui Sorin Titel. Ce mai este? Versurile lui Şerban Foarţă, două cărţi de „călătorie" (E. Simion şi M. Zaciu), interviurile lui Florin Mugur. A doua cauză, mai profundă, constă în natura observaţiilor: prea puţin derivate dintr-o privire cuprinzătoare, sintetică, a operelor şi autorilor, vizînd de obicei „amănunte", aspecte laterale („proustianismul" lui Agârbiceanu, „starea de creaţie" în ***Morometii).*** Livius Ciocârlie e, deocamdată, un critic timid al literaturii actuale; în sensul unei anumite lipse de îndrăzneală, nu însă întrucît îi considerăm analizele în parte, dar în totalitate. Par mai degrabă rodul întîmplării decît al unei intenţii precise. Oricum, criticul ne deschide gustul: am vrea să-i ştim opinia despre cît mai multe.

(România literară, nr. 15, 1983)

GABRIEL DIMISIANU

„Lecturi libere"

Lecturi libere este o culegere heteroclită de articole ocazionale, recenzii şi eseuri critice. Cele dintîi, scrise cu acurateţe, conţin observaţii pline de bun simţ asupra literaturii şi criticii, preocupate fiind de „actualitate", deşi nu într-un mod angajat ori polemic (cum se întîmplă de exemplu în publicistica lui Mircea Iorgulescu), ci într-unul oarecum general şi distant. Recenziile au în vedere cărţi socotite îndeosebi importante, ceea ce permite autorului analize binevoitoare şi uneori entuziaste (la Marin Sorescu, C. Ţoiu, Aug. Buzura, Şt. Aug. Doinaş, Mircea Dinescu etc.). Eseurile, referitoare la scriitorii vechi (Arghezi, Călinescu, Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade), alcătuiesc partea cea mai substanţială a culegerii şi merită o discuţie amănunţită.

Intermitentă, publicistica lui G. Dimisianu e onestă şi fermă. Chiar dacă nu-şi taie de-a dreptul un drum spre miezul fierbinte al actualităţii, ea are darul să ne reamintească acele adevăruri de neocolit pe care trebuie să se întemeieze orice activitate critică respectuoasă de sine. „Actualitatea" există în toate aceste scurte articole ca un termen constant (deşi difuz) de referinţă. Ce este un clasic, se întreabă bunăoară G. Dimisianu în primul text al culegerii lui. Şi răspunde: un creator care ne instruieşte asupra noastră înşine. Atitudinea pe care se cuvine să o promovăm faţă de clasici decurge de aici: *„A-i solidariza pe clasici în atingerea scopurilor noastre emancipatoare* [...], *a ne întemeia cu mult mai bogat pe ceea ce ei deja au întreprins ni se pare cel mai firesc lucru, de nu şi cel mai eficace. Este o «alianţă», s-ar zice, care se impune de la sine...".* Vorbind despre E. Lovinescu, în articolul următor, G. Dimisianu profită de ocazie spre a semnala efortul acestuia *„de a consolida un statut profesional al criticii".* Reafirmarea profesionalităţii meseriei noastre este la fel de utilă astăzi ca şi pe vremea „Sburătorului". Din acelaşi unghi este primită retipărirea marii ***Istorii*** a lui G. Călinescu. Legătura esenţială dintre aceste articole se vede cu ochiul liber: *„Nu cred că exagerez afirmînd că la noi chestiunea criticii literare a devenit o preocupare aproape obsesivă. De cîţiva ani buni statutul acestei discipline, criteriile de care se foloseşte, îndatoririle ce-i revin, prerogativele, metodele sînt mereu puse în discuţie. Şi această fervoare, pe cît se poate vedea, este încă în creştere. Tot mai multă lume se ambiţionează să emită public păreri despre cum este şi mai ales despre cum ar trebui să fie critica*

*noastră, critica în general, păreri tranşante, expuse cu aplomb în spaţiile oferite ospitalier de ziare şi reviste". **Critică şi orientare, Conştiinţa literară** şi alte articole mai generale nu diferă nici ca subiecte, nici ca ton de acestea. Remarcînd constanţa opiniilor, le-aş reproşa „rezerva", discreţia. Eficienţa unei publicistici atît de puţin bătăioase e mult mai scăzută decît ar merita-o problemele pe care le ridică.

Defectul recenziilor lui G. Dimisianu provine din principala lor calitate; spiritul lor larg de comprehensiune. E adevărat că alegerea se opreşte la autori predilecţi, dacă pot spune aşa, de unde şi tonul amical, lipsit de asperităţi, pe alocuri exagerat de favorabil. Pînă şi în cazurile în care cărţile respective au stîrnit obiecţii ori negaţii, G. Dimisianu se fereşte să intre în polemică. El rămîne conciliant, dar nu producînd argumente în replică, ci dezvoltîndu-şi doar propriul punct de vedere. Recenziile nefiind datate, la reluarea în volum, nu putem şti totdeauna dacă părerea criticului este anterioară sau ulterioară altor păreri diferite de a sa. Uneori judecăţile deja exprimate sînt semnalate, însă în treacăt. Despre **La Lilieci,** ne avertizează G. Dimisianu, s-au pronunţat, remarcîndu-i valoarea, E. Simion, M. Iorgulescu, Edgar Papu, dar *„trilogia nu s-a situat vreun moment, cum ar fi fost îndreptăţită, în planul maxim al interesului literar, ceea ce peste o vreme va ivi, cred, nedumeriri"*. Convins că, în întregul ei, *„critica noastră rămîne datoare faţă de **La Lilieci,** după cum rămîne datoare oricărei valori de prim ordin, pe care nu a reuşit să o impună deplin conştiinţei momentului"*, autorul ***Lecturilor libere*** întreprinde un examen minuţios şi pătrunzător al universului liric sorescian, din care nu lipsesc, pentru a ne cîştiga definitiv la cauză, decît cîntarea şi combaterea eventualelor neînţelegeri şi erori ale criticii care s-a ocupat de carte. N-aş vrea să se tragă de aici concluzia că recenziile lui G. Dimisianu sînt exclusiv laudative. Ele conţin observaţii personale, iar cu judecata de valoare generală putem fi, în majoritatea cazurilor, de acord.

Titlul culegerii are, cu adevărat, înţeles, dacă-l raportăm la eseuri. Lecturile lui G. Dimisianu sînt „libere" în sensul că nu pretind o metodă anumită, ci numai o adecvare spontană la factura operelor. Din acest unghi, critica lui G. Dimisianu este aproape tradiţională. Nu ştim ce crede autorul despre metodele mai noi, pe care nu le foloseşte în chip explicit niciodată, deşi de unele din descoperirile lor se foloseşte. Fără îndoială, un eseu (poate cel mai bun din carte), cum este acela despre Camil Petrescu, n-ar fi fost posibil înainte de achiziţiile recente ale naratologiei; însă practica analizei rămîne la fel

de naturală. Deosebirea de critica veche apare la nivelul interpretării, nu la acela al metodei. Metoda e aşa zicînd resorbită, permiţînd o înţelegere unitară a romanelor. Sesizarea în spirit modern a unor „voci" şi „perspective" contradictorii în ***Patul lui Procust*** conduce de exemplu pe critic la concluzii netradiţionale, deşi impregnate de bun simţ, şi deloc forţate. Portretul lui Ladima e cu totul nou: *„Citind cu ochii noştri peste umărul lui Fred, dăm acolo de un ins mai mult mediocru şi cam anost în exultările lui invariabile, în febricitarea de adolescent întîrziat, căruia Fred îi conferă cu generozitate pripită atributele marii inteligenţe. Un om cu inteligenţă reală poate dori, iubi, mă rog, pe o Emilie, dar nu poate afirma despre ea fără prefăcătorie că este o artistă excepţională; nu poate petrece stupid ore nesfîrşite jucînd tabinet şi conversînd despre dulceţuri cu Valeria, sora Emiliei, un fel de menajeră şi de dispecer amoros al acesteia; nu poate în fine să vadă în locuinţa de ţipător prost gust a Emiliei un «locaş de vis». Omul inteligent caută pe Emilia, ca Fred de altfel, dar e conştient măcar într-o măsură de ceea ce este precar în ea şi în ambianţă, aşa cum Gheorghidiu iubeşte pe Ela, dar e lucid de mărginirea acesteia. Apoi Fred vorbeşte despre talentul literar al lui Ladima, producînd însă specimene de poezie neconcludente; acelaşi lucru în ce priveşte vocaţia de gazetar a lui Ladima, la un moment dat fructificată de grupul asociat Nae Gheorghidiu – Tănase Lumînăraru: ce ni se oferă ca mostre de mare gazetărie duce spre factura de violenţe verbale a unui Pamfil Şeicaru, la care autorul face de altfel referire directă manifestările date din subsol. Prin toată manifestarea, Ladima colectează trăsăturile insului mediocru, dar cu suflet, onest căci pune credinţă în tot ce întreprinde, însă ineficient, obiectiv antipatic prin inaderenţa totală la umor, iritant prin credulitate şi înţepenire în prejudecăţi* [...], *în fine un exemplar uman astfel alcătuit încît nu poate mira pe nimeni că nu înmoaie sufletul Emiliei, care este sentimental imună, dar pe al oricărei alte femei şi cu atît mai puţin pe al doamnei T...".* La fel de interesant este şi eseul despre Mircea Eliade, la care se remarcă „spaţiile saturate de eros", cuplurile bazate pe raporturi de dominare, anticipîndu-le pe acelea din romanele lui Nicolae Breban, şi se întreprinde o temeinică analiză a singurului roman pe de-a-ntregul memorabil al scriitorului, care este ***Maitreyi.***

Aceste două eseuri sînt de o maturitate calmă a spiritului şi a stilului care le face deopotrivă instructive şi plăcute. Le putem adăuga pe acela care compară pe Marin Preda cu I.L. Caragiale, mai puţin exhaustiv, dar ascuţit şi simpatic, cu instituţii originale (cum ar fi aceea a predilecţiei ambilor scriitori pentru eroul-observator de medii şi

comportamente). Idei incitante sau discutabile găsim şi în celelalte. Cred, de exemplu, că, dintre cele două concepte prin care este definită ***Istoria*** călinesciană, acela de epos, preferat şi în titlu, este mai puţin nimerit decît acela de **romanesc.** Nu văd, apoi, în subtitlul **poem** pus de Arghezi romanelor sale la reeditare, o revelaţie tîrzie a naturii lor poematice, care n-a „recunoscut" în ***Cimitirul Bunavestire*** sau în ***Ochii Maicii Domnului*** nişte adevărate romane. Despre proza Hortensiei Papadat-Bengescu ni se spune că avea „orizont european" şi că ilustra o formulă fără nici o rădăcină la noi. Această rădăcină există însă, anume în naturalism, iar pentru acceptarea largului orizont presupus de critic aveam nevoie de comparaţii concrete ce nu se realizează în eseu. Sugestii oferea cartea lui Edgar Papu despre proza primei părţi a acestui secol. În acelaşi eseu, proza romancierei e caracterizată generos prin capacitatea de a surprinde *„o infinitate de înfăţişări ale umanului"*. Nu e mai degrabă, la ea, limitarea la un senzualism, care înseamnă o deplasare de la sufletesc la fizic şi fiziologic? De altfel, criticul însuşi pleacă de la această idee: *„O estetică a necruţării cultivă Hortensia Papadat-Bengescu în tot ce are atingere cu fiziologicul, teritoriu în care, în fond, prin ea, proza românească realizează întîia mare coborîre"*. Astfel de ipoteze fac sarea şi piperul criticii. Cînd, înfrîngîndu-şi rezerva, de care am mai vorbit, D. Dimisianu avansează ipoteze (fie şi discutabile) ca cele de mai sus, critica lui ne ţine atenţia trează şi nu ne lasă fără profit intelectual.

(România literară, nr. 36, 1983)

MARIN SORESCU

„Uşor cu pianul pe scări"

Despre Marin Sorescu îţi vine să scrii în stilul lui Marin Sorescu. Ceea ce înseamnă că Marin Sorescu are un stil acaparator şi fascinant. Mai rămîne să poţi să-l imiţi cum se cuvine, fără să te faci de rîs, fiindcă Marin Sorescu are un stil inimitabil, adică acea însuşire pe care o numim de obicei talent, deşi nu ştim exact în ce constă. Am uitat să spun că nu despre poet e vorba (pe acesta l-au imitat îndeajuns confraţii), ci despre criticul literar şi, mai exact, despre cronicarul literar. Sub un titlu plin de haz *(Uşor cu pianul pe scări),* Marin Sorescu şi-a strîns cronicile literare tipărite mai ales în „Ramuri" şi pe care toţi le-am citit la vremea lor, căci era peste putinţă să nu le observi, nu numai pentru că erau cele mai lungi din cîte se publicau în presa noastră, dar şi pentru că nu semănau cu ale nimănui, iar la început de tot nici măcar cu ele însele. În culegerea de faţă, autorul le-a lăsat la urmă pe cele, ca să zic aşa, neasemănătoare, în capitolul intitulat nu tocmai paradoxal *Neadăugitele.* Acestea datează din anii '60, aproape toate, şi sînt destul de cuminţi în judecăţi şi în formă. Maniera personală, Marin Sorescu şi-a descoperit-o făcînd săptămînal naveta la Craiova, cînd, avînd timp de lectură şi de reflecţie din belşug, ca şi o revistă dispusă să-i ofere spaţiu nelimitat, a reuşită să se distingă de ceilalţi cronicari. Şi-a ras şi mustaţa, ca să nu fie recunoscut, şi ca să poată medita în tihnă. Şi, neavînd experienţa necesară scrisului regulat la o singură carte, s-a apucat să-şi burduşească servieta de opera întreagă a cîte unui autor. O spune el însuşi într-un articol despre Nicolae Breban: *„Întrucît eu nu sînt cronicar curent, ci scriu despre o carte cînd nici nu te gîndeşti, presupunînd că n-o să mai găsesc răgazul de a consemna şi aparitiile ulterioare, încerc să pun, în cronicile mele, mai multă încărcătură, mai multe cronici, care să-i ajungă autorului şi în viitor, indiferent ce va mai da. Dar asta e metoda mea. O critică-portret, un portret-robot, care funcţionează la fel de bine şi înainte şi înapoi".*

Definiţia corespunde perfect realităţii. Cele nici treizeci de cronici (nepunînd la socoteală *Neadăugitele)* au alcătuit un volum de trei sute cincizeci de pagini, din cele mai spirituale şi mai terifiante de acest fel. Nu sînt un partizan al culegerilor de cronici, cum se ştie, dar Marin Sorescu merită să apară, fiindcă reprezintă un extraordinar document artistic. Tot ce iese din mîna lui merită să fie citit, poezie, teatru, proză, publicistică. Este opera unui om inteligent şi înzestrat, care ştie să ....

la fel de bine cum ştie să scrie. În linii mari, aprecierile lui critice (de care mă ocup acum) sînt drepte şi oneste; chiar neîmpărtăşindu-le pe unele dintre ele, nu poţi să nu fii „prins" de expresivitatea lor curat literară, mult peste media din critica de azi, debordante de fantezie şi umor. Nu e uşor să ai fantezie şi umor. Nu e uşor să ai fantezie şi umor cînd îţi comentezi confraţii. Marin Sorescu o ştie prea bine. E un Stan Păţitul cu umorul altora, care s-a întîmplat să treacă de înţelegerea umorului lui ca simplă zeflemea. Zeflemeaua soresciană e însă un mit. Există puţini cititori ai literaturii contemporane mai respectuoşi, în fond, decît Marin Sorescu faţă de valorile adevărate ale acestei literaturi. E o greşeală să crezi că Marin Sorescu îşi bate joc de cineva. Cascada de butade, calambururi şi ironii din articolele lui ne întreţine buna dispoziţie intelectuală, fără să ia în rîs cultura. Criticul detestă scorţoşenia, nu seriozitatea; e sensibil la frumos, nu opac. Nu te plictiseşti niciodată în compania lui, căci nu e, nici o clipă, tern, inodor sau insipid; are din belşug imaginaţie, culoare, e pitoresc şi paradoxal; glumele lui pot fi uneori facile, dar nu sînt niciodată prosteşti; e umoral şi pe alocuri nedrept, dar are faţă de detractorii lui imensul avantaj de a nu-şi pierde hazul. Ca polemist e reductibil şi la fel de eficient ca David care dă cu praştia în namila de Goliat.

„Bune sînt totdeauna citatele. Îţi ridică moralul", spune Marin Sorescu (p. 304). Nu-mi rămîne decît să încerc să ridic şi eu moralul cititorilor prin cîteva ilustrări ale limbajului acestor cronici literare. Autorul le începe de obicei **ex abrupto**, cu cîte o frază menită să te facă să citeşti mai departe. Iată cum începe un articol în 1971 despre ***Istoria unei secunde*** de Adrian Păunescu: *„Adrian Păunescu vine în poezie cu armele şi bagajele gladiatorului roman, care se luptă deopotrivă pentru pîine şi pentru circ" (p. 76).* Sau unul despre Vasile Voiculescu din 1984: *„Despre Vasile Voiculescu eşti tentat să scrii mai degrabă o rugăciune decît o cronică. O rugăciune de iertare, în numele criticii (şi autocriticii), pentru gravele stricăciuni aduse spiritului său şi deloc meritate, ofensă pricinuită trupului"* (p. 281). Plăcerea formulei memorabile o descoperim, apoi, în portrete. Există o artă a portretului critic la Marin Sorescu pe care aş putea-o dovedi cu zeci de extrase din aceste cronici. Despre acelaşi Voiculescu, numit *„un Fra Angelico mirean al poeziei române"*, Marin Sorescu scrie în acelaşi loc: *„Mă uit la chipul dintr-o fotografie (altfel nu mi-a fost dat să-l cunosc), ţepos şi alb colilie, cu ochii mari şi privirea vîlvoi, aţintită peste linia unui orizont imaginar, drept în sufletele noastre, dacă acestea ar avea puterea să se înalţe întotdeauna ceva mai sus. Şi mă întreb: a fost doctor? Poate vraci, descîntător de zidirea lumii*

românești dintr-o purificată plasmă; poate schivnic și locul lui de veci ar fi într-o firidă de prin preajma Buzăului ori în Pîrscovul natal". Aceeași putere a formulării – exacte și artistice – o întîlnim în cele cîteva cuvinte din debutul cronicii despre Ș. Cioculescu: *„Vestigiu prețios din vremea criticii normale, Ș. Cioculescu, care mergînd spre senectute întinerește, nefăcînd însă greșeala de-a păși mai încolo, spre copilărie, ca alții"* (p. 93). Să mai reproduc și portretul făcut lui Geo Bogza, poetul, cu ocazia apariției ***Orionului:***

„Are inimă de poet antic și bicicletă de suprarealist, mereu pe drumuri mari, constelații, galaxii, cu popasuri pentru necroloage și exclamații, uimiri, perplexități, răscruci, poduri, ode și epode. Din școala suprarealiștilor se întoarce, strengar, cu buzunarele pline de alge, din care mai scoate – șiroind de paradoxuri – și azi cîte una și o vîntură la Academia unde este de demult activ fără să-i facă rău (Academiei). Bogza înseamnă, pasămite, huhurez. O pasăre ciudată, singuratică, trasă de curent și cu fular de pene, cu ochi mari și simț cosmic" (p. 13–14).

Portretistica nu poate însă epuiza conținutul unor cronici literare. Marin Sorescu este și un remarcabil cititor de cărți, care înțelege repede esențialul și are, pe urmă, grijă să ni-l comunice în chip ușor de ținut minte. Din puține cronici actuale ești mai tentat să faci antologie de citate ca din acelea soresciene. ***Aspecte ale mitului*** – scrie el comentînd studiul celebru al lui M. Eliade – *„este o carte fundamentală, un fel de capac pe haos, cum vedeai înainte în unele case de la țară biblia pusă capac peste oala cu lapte"* (p. 21). Iată un mod frumos și deplin îndreptățit de a judeca o operă de bază a culturii moderne. Însă criticul nu se mulțumește să ne umple mintea cu fraze memorabile, volume întregi de versuri ori de proză. Despre Bogza, Voiculescu, Nichita Stănescu, avangardiști și moderniști, scrie cu metodă și cu dichis, reproducînd ce-i place și tăind ce-i displace. E adevărat că, străbătînd versurile culese de alți poeți, se întîmplă să-l regăsești pe Sorescu însuși. Toți poeții fac la fel, dintr-un narcisism fatal, și e uimitor să vezi ce sorescian e pe alocuri autorul ***Orionului,*** despre care lectura proprie și-a spus că s-ar afla, mai degrabă, la antipodul ***Tinereții lui Don Quijote.*** Dar versurile alese sînt totdeauna la înălțime, ceea ce constituie o dovadă de gust. Chiar și cînd poetul nu-i vine pe măsură, cum ar fi cu Nichita Stănescu, observațiile sînt adesea corecte, mai cu seamă cele de amănunt. Meseriașul își cunoaște meseria și o dezvăluie și la alții. Critica sorescian este una impresionistă, prin natură, ajutată de cultură și de fantezie. Citind, la rînd, cronicile, mi-am dat seama că Sorescu este cel mai călinescian

(în spirit, nu în literă) dintre criticii de azi, mai ales prin asociativitatea fabuloasă, prin insolitul vocabularului, prin acel ton familiar pe care G. Călinescu l-a introdus întîiul în limbajul serios al disciplinei noastre. Autorul cronicilor din ***Uşor cu pianul pe scări,*** apoi, nu se dă în lături de la nici un efect literar, vrea să ne captiveze, să ne amuze, să ne topească de veselie. Trebuie să fii cel puţin stupid ca să nu rîzi (uneori în hohote) citindu-i cronicile, abundente, vioaie, şugubeţe, pline de paranteze şi de exprimări orale pe care spirite academice le ocolesc cu dispreţ. Comentînd ***Expresivitatea involuntară*** a lui Eugen Negrici – un studiu de stilistică foarte serios – Sorescu ne spune că autorul *„caută mai întîi răniţii: cărţile imperfecte, cu vătămături de tot soiul"*, pe care le inventariază, apoi, *„după gradul de ratare, scîlciere, stropşire"* (p. 189). La Borges (cel de curînd dispărut, ca şi M. Eliade), pe care îl admiră şi căruia i-a luat un interviu, semnalează, pe acelaşi ton buf, dar expresiv, adnotările pe marginile cărţilor citite, şi care, din acestea *„au sărit în literatura sa cu bucăţi de tencuială"* (p. 245). Un studiu foarte temeinic, despre avangardă, e delicios prin inventivitate şi umor, şi probabil că le-ar fi plăcut avangardiştilor înşuşi. Definiţia respectivei mişcări e paradoxală: *„Dacă e să o luăm neapărat ca avangardă, apoi aceasta e mai degrabă avangarda inamicului, a duşmanului de moarte. Căci, într-adevăr, pentru aceşti copii teribili duşmanul nu e* ***înaintea,*** *ci* ***înapoia*** *lor: tradiţia, ierarhiile stabilite, formele clasice, gîndirea comună, bunul gust, bunul simţ"* (p. 300). Îmi vine în minte că termenul însuşi de avangardă a fost folosit prima oară de Baudelaire, în **Mon coeur mis à nu,** tot paradoxal într-o enumerare de *„metafore militare"* care ar detona *„un spirit nicidecum militant, ci făcut pentru disciplină, adică pentru conformitate, un spirit născut domestic, belgian (!), care nu poate cugeta decît în colectivitate"*. Ca să vezi!

Uşor cu pianul pe scări e o carte care se citeşte pe nerăsuflate şi în care poetul reuşeşte să stîrnească invidia cronicarilor de meserie, legaţi de mîini şi de picioare, cum sînt, de clişeele lor săptămînale. După ce a vrut să fie singur printre poeţi, iată-l acum pe Marin Sorescu încercînd să fie singur printre cronicari.

(România literară, nr. 26, 1986)

GHEORGHE GRIGURCU

„Poeți români de azi"

Poeți români de azi dezvoltă ceea ce se găsea, în schiță, încă în ***Teritoriu liric*** de acum șapte ani: un tablou al poeziei actuale. Există deja mai multe astfel de încercări, care nu par însă a se cunoaște între ele, nefăcînd adică apel una la experiența celorlalte. Nici Gheorghe Grigurcu nu simte nevoia să-i numească pe aceia de care se apropie, în încercarea lui sau, mai ales, se delimitează. Cauza principală trebuie căutată în originea tuturor acestor panorame: cronica literară. În cronică, fiecare avem impresia de a spune independent de alții un lucru; cronica e solitară. Dar o istorie, un tablou al poeziei, chiar rezultat din cronici succesive, propune mai mult decît cu judecăți sau definiții critice și anume un mod de structurare și o ierarhie de valori. Cum să nu te simți îndemnat să le compari deschis cu altele? Iată o polemică absolut necesară și care ar marca mai limpede originalitatea proprie. Rudimente dintr-o astfel de polemică sînt în ***Prefața***, în ***Postfața*** sau în ***Considerațiile generale*** de care Gheorghe Grigurcu își însoțește volumul. Mai exact spus, criticul ține să ne avertizeze că unele din părerile sale sînt diferite de cele curente. În lipsa referirilor precise însă, numai un cititor calificat își dă seama de originalitatea tabloului. Abia o discuție prealabilă, cu tot aparatul bibliografic, ar fi clarificat-o deplin. Și pare destul de curios să corectezi mereu, cînd pe unul, cînd pe altul printre cronicari ori dintre autorii de tablouri similare, ca și cum ai reproșa în ansamblu criticii o viziune greșită, strîmbă, fără a preciza cine și unde a făcut o anumită afirmație.

Despre ce e vorba? În ***Teritoriu liric*** erau deja unele indicii că Gheorghe Grigurcu are despre poezia românească de astăzi păreri necoincidente cu ale confraților. Însă cu greu se putea bănui acolo anvergura contestării ierarhiei curente și, cu atît mai puțin, ce va pune criticul în locurile goale rezultate din demolări. El se mărginea să nege, cu oarecare vehemență, pe A.E. Baconsky și pe Nichita Stănescu, și, ceva mai concesiv, pe Marin Sorescu. În ***Poeți români de azi*** devine în schimb evident că nu un poet ori altul e vizat, și nici numai, cum am fi crezut de pildă din preferarea lui Mircea Ivănescu și respingerea lui George Alboiu, o anume formulă lirică, dar o întreagă promoție, aceea a anilor 60, pe care criticii generației mele au situat-o atît de sus, reușind s-o impună repede opiniei comune și chiar școlare. Nici unuia dintre acești poeți, N. Labiș, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu sau alții, ca să nu mai vorbesc de Cezar Baltag ori Grigore Hagiu, nu i se

recunoaşte, în fond, decît un merit relativ şi istoric, acela de a fi participat la mişcarea literară a ultimelor decenii. Exceptaţi oarecum de la această extremă severitate sînt Ion Gheorghe şi Ioan Alexandru, dar, vai, cu cît e mai tristă uneori indulgenţa criticii! *„Ni se pare* – conchide Gheorghe Grigurcu – *că valori mult mai temeinice ale poeziei noastre actuale încep a se profila (independent de vîrsta autorilor) după seria Nichita Stănescu"*. Iată şi numele: Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Emil Brumaru, Florin Mugur, Petre Stoica, Mircea Ciobanu, Dan Laurenţiu sînt poeţi foarte buni? Rămîn însă destui miraţi de desconsiderarea lui Nichita Stănescu pînă la ştergerea lui dintre poeţi. Gheorghe Grigurcu nu-i citează pe cei pe care-i combate, după cum nu-şi citează nici aliaţii. Şi totuşi, sînt cîţiva ani de cînd se poate observa o încercare a unor critici (Marin Mincu, între alţii) de a răsturna ierarhia de care vorbeam. Gheorghe Grigurcu însuşi a fost un pionier în această privinţă. S-a plecat de la ideea că, în vreme ce seria (ca să-i păstrez termenul) Nichita Stănescu a profitat de pe urma complezenţei criticilor ce aparţineau aceleiaşi generaţii, seria următoare de poeţi nu a mai avut această şansă; de aici pînă la a se pretinde că a funcţionat un fel de partizanat literar şi o intoleranţă faţă de restul poeţilor nu e decît un singur pas, pe care şi Gheorghe Grigurcu şi Marin Mincu l-au făcut adesea.

Să restabilim totuşi unele împrejurări. Solidaritatea de generaţie a lui Eugen Simion, a mea, a altora, cu poeţii ce au debutat imediat după 1960, este mai mult o ficţiune forjată în scopuri polemice. Trebuie văzut de la caz la caz pe cine am susţinut şi în ce limite. E bizar că unii ne reproşează a fi fost orbiţi de admiraţie, iar alţii, din contra, că am fi stat cu ochii prea larg deschişi, despărţindu-ne pe parcurs de mulţi dintre aceşti poeţi. În ce mă priveşte, fără a mă pretinde infailibil, n-am a-mi pune la îndoială decît poate lipsa gustului (fericiţi cei fără acest spin!); nu şi pe a dorinţei de a rămîne lucid şi obiectiv, chiar fiind în discuţie poeţi în care am crezut. În al doilea rînd, n-am refuzat de plano aprecierea nici unui poet dintre cei scoşi azi în faţă de Gheorghe Grigurcu. Lucru uşor de verificat. Şi în cazul lor, ar trebui să discutăm mai puţin în bloc şi mai mult individual. Fiindcă dacă îmi place mai puţin C. Abăluţă sau am scris doar la un singur volum al Angelei Marinescu, aceasta n-are legătură cu faptul că aparţin altei generaţii (dacă aparţin cu adevărat alteia!); nici despre Grigore Hagiu n-am scris favorabil şi asta chiar acum vreo doisprezece-treisprezece ani cînd unii puneau mari speranţe în el, nici Cezar Baltag nu se poate plînge că l-am încărcat de elogii. În al treilea rînd, nu cumva intoleranţa şi spiritul partizan sînt de dată mai recentă şi au apărut în clipa în care unii critici au simţit nevoia să acorde poeţilor de după Nichita

Stănescu mica lor revanşă? Cu mult mai intolerant decît Eugen Simion sau decît mine este Gheorghe Grigurcu însuşi, bunăoară cînd scrie atît de fără înţelegere despre Nichita Stănescu; şi, în orice caz, partizanatul de care dă dovadă este cu mult mai manifest decît a fost vreodată al nostru. Noi cel puţin am pornit de la ideea de a promova nişte poeţi, nu de la aceea de a-i contesta. Şi chiar dacă am avut rezerve, apoi, faţă de cei ce au venit mai tîrziu, ele nu ne-au împiedicat, de la caz la caz, să-i acceptăm şi chiar să-i elogiem. „Manierismul" ce mi s-a părut la un moment dat a-i marca pe toţi nu m-a oprit a le primi favorabil multe cărţi. Şi sînt gata să recunosc că am greşit cînd am spus, acum mulţi ani, că ei sînt poeţi fără evoluţie. În sfîrşit, nu mi se mai pare atît de convingătoare opunerea acestor două serii de poeţi, ruptura dintre ele. Acum zece ani nu se vedeau bine contururile generaţiei. Azi ele sînt mai clare. Cred că e vorba de o unică generaţie, a patra din acest secol (dacă o socotim drept cea dintîi pe aceea afirmată în jurul lui 1900, urmată de marea generaţie interbelică şi de o a treia intrată în scenă în jurul războiului din urmă), cuprinzînd poeţi care au astăzi între 30 şi 45 de ani şi au început să scrie în deceniul 1958–1968. O nouă generaţie ar putea fi abia aceea, foarte tînără azi, aflată în pragul consacrării ori chiar al debutului. Cum se vede, perioada despărţitoare se menţine de două decenii (1900, 1919, 1937, 1958). Două dintre aceste generaţii, ultimele, sînt active pe toată durata literaturii contemporane. Chestiunea este unde punem accentul în această a patra generaţie, pe ce poeţi. Nici o intoleranţă nu e bună în astfel de lucruri. Iar faptul că Nichita Stănescu a marcat pe mulţi, aproape pe toţi poeţii tineri de azi nu cred că poate fi contestat. Ceea ce mă desparte în această privinţă de Gheorghe Grigurcu nu e numai gustul, ci sentimentul importanţei istorice a poetului. La fel, în cazul lui Marin Sorescu sau Adrian Păunescu. Autorul ***Poeţilor români de azi*** e prea subiectiv, ceea ce-l şi face intolerant.

N-aş vrea să se înţeleagă de aici că e un critic lipsit de merite. Din contra: scrie admirabil despre poezie, cu o intuiţie dinăuntru (este şi poet) pe care n-o au mulţi, ceea ce face însă şi mai inexplicabilă ostilitatea lui faţă de anumiţi poeţi. Cea mai mare parte din articolele reunite în carte sînt superbe prin fineţe analitică. Tipul criticii lui Gheorghe Grigurcu este acela artistic. Intuiţia e suverană. Chiar şi bogata asociativitate este absorbită prin intuiţie şi, în loc să semene cu un instrument de raportare istorică, seamănă cu o candoare a formelor similare, trăind toate într-un acelaşi univers al artei. Prin degustare, se recunoaşte imediat specia vinului sau părţile amestecului. În sprijinul intuiţiei vine o imensă fantezie a adjectivelor şi adverbelor. Fiecare cuvînt este dublu sau triplu determinat într-o barocă florescenţă.

Jerbele acestea pot fi culese din fiecare pagină: printr-un *„peisaj crud-expresionist"* adie o *„indefinibilă teroare"*; cutare element al naturii *„dobîndeşte o imensă proiecţie amizant-terifiantă (se prefigurează astfel sadicul hiperbolism al poetului)"*; *„expresiv este şi floralul morbid, provocator"*; *„prin sensul unei malefice forţe nevăzătoare, spasmodic afective şi felin devoratoare apare..."*. Extrasele sînt toate de la începutul articolului despre Al. Philippide. Am eliminat doar citatele prin care se ilustrează. Este o critică ce păstrează în contactul cu textul o anume senzorialitate, ca şi cum ar voi să comunice din el mai mult decît nişte abstracţii scheletice (la care critica e în principiu condamnată) netăind cordonul ombilical al impresiei genuine. Gheorghe Grigurcu e un artist şi un manierist, şi din dorinţa lui de a împăca ideea cu viaţa se ivesc unele contradicţii foarte sugestive ale criticii practicate. Întîi chiar aceea dintre o documentare foarte atentă, prin citate ample, a impresiilor, şi o mare ambiţie de autonomie a propriului text; critica lui e un continuu du-te-vino între două stiluri la fel de netransparente (al poetului, al criticului), între două medii cu densităţi diferite, şi care încearcă să se întrepătrundă, devorîndu-se la infinit; o opacitate vrea să transporte o alta. Apoi, contradicţia dintre un descriptivism minuţios, şi nevoia de formulă sintetică, dintre tatonarea laborioasă a descrierii, pînă la saturarea textului, şi definitivul laconic al sentinţelor. Astfel de definiţii trec fulgurant prin pagină, metafore rare ca nişte meteoriţi, căzuţi pe o planetă în care solul e făcut de epitete: *„epigonismul nu aduce decît plînsul mecanic al stereotipiei"*; *„acel unic limbaj al epuizării (bacoviene) troznind ca un vreasc rupt"*; (*Zoosofia* este o) *„prodigioasă bufonerie lexicală animată de ambiţii argheziene şi barbiene, ca şi de reminiscenţele naivei scrieturi a cărţilor populare"*; *„gras spectacol de* ***guignol*** *autohtom"*; *„conservînd şi prelungind atîtea forme ale lirismului, creaţia lui Ion Caraion ne apare drept un muzeu Grévin, unde între nenumăratele chipuri sinistre, alcătuite cu o rea migală, ne întîmpină într-un ungher şi chipul ce ezită al candorii"*; (în lirica lui Florin Mugur) *„graţiosul nu e decît o crisalidă mătăsoasă din care îşi iau zborul fluturii coşmarului catifelaţi încă, palpitînd cu un rest de discreţie"*. Cu asemenea mijloace, o critică nu poate fi decît excepţională în latura stilistică. A lui Gheorghe Grigurcu alunecă rar din rafinamentul ce-i este consubstanţial în oarecare familiaritate lejeră sau pamfletară şi mai des în defectul obişnuit la toţi barochiştii al excesului propriilor însuşiri; atunci pagina critică se saturează şi se sofisticheză, devine placidă ideatic, sufocată sub greutatea atît de suavei ei materialităţi.

(România literară, nr. 17, 1979)

„Critici români de azi"

Meritul principal al cărții lui Gheorghe Grigurcu stă mai puțin în clasificare decît în remarcabilele analize critice pe care le conține. Nu încape îndoială. Totuși, ***Critici români de azi*** este o încercare foarte merituoasă de a trece în revistă numele cele mai active, a doua, după aceea, mai modestă, de acum opt ani, a regretatului Ion Maxim. Putem discuta numele, ca și criteriile grupării: nu vom ajunge prea departe. E de văzut însă dacă, în primul rînd, în loc să demontăm un sumar voit convențional (unde capitolele se intitulează ***Între critică și istorie literară, Teoria criticii, Critica artistică și critica actualității, Eseul, Contribuția scriitorilor),*** nu e mai profitabil să citim cu atenție textele. Vom descoperi în ele atît justificările necesare pentru metoda folosită, cît și toate acele aparente sau reale excepții de la regulă, care fac ca tabloul propus să fie și mai viu, și mai nuanțat, decît ne lasă să întrevedem simpla distribuire a autorilor în capitole. Practica analizei este mai elocventă decît orice explicație teoretică (există totuși în ***Ipostaze critice actuale,*** o concisă introducere) și, în orice caz, decît sumarul. În al doilea rînd, ne interesează ierarhia de valori pe care cartea o propune (tot implicit). Și ea este plauzibilă. Ce importanță are că, într-o privință sau alta, părerile noastre se despart de ale lui Gheorghe Grigurcu? E, apoi, o dovadă de suficiență prostească, în cazul cel mai bune, să-l acuzi de, pur și simplu, aberații critice, cum proceda un confrate foarte tînăr și foarte supărat (sau, poate, doar bun conducător de supărare). Această ierarhie este chiar mai puțin îndrăzneață decît era aceea din volumul consacrat poeților și care a stîrnit un cor de proteste. Va fi ea primită în continuare cu mai multă seninătate? Sincer să fiu, nu cred. Criticii nu se deosebesc de poeți, cînd e vorba să se supună judecății de valoare. Civilitatea comentariului, urbanitatea tonului lui Gheorghe Grigurcu, critic competent și neinfluențabil, sînt în afară de discuție, însă destui scriitori (și nu exclud pe critici) nu înțeleg just noțiunea de critică. În loc să fie interesați de discutarea reală a cărților lor, preferă să le fie măgulit orgoliul în fraze convenționale. Iau orice obiecție drept o injurie. Singura critică pe care o acceptă e aceea adulatoare. Cînd opinia nu le convine, suspectează automat pe critic de a face jocul inamicilor literari. Între un adevăr probabil și o minciună evidentă, o aleg cu ochii închiși pe ultima dacă le menajează susceptibilitățile. În definitiv, puțin le pasă de ce gîndesc ceilalți despre ei; le ajunge o prefăcătorie în stare să le confirme stima în care se țin ei înșiși. În aceste condiții, nu e de mirare că o carte cum e ***Criticii români de azi,***

preocupată de sinceritatea opiniei, nu de complezența ei, va avea tratamentul pe care-l bănuim. *„Expresia exactă este totdeauna odioasă, cuvîntul potrivit răneşte"*, observa cu finețe psihologică Thomas Mann. Gheorghe Grigurcu şi-a asumat, cu siguranță, riscul de a vedea ştergîndu-se zîmbetul de pe chipul unui confrate, pe care îl caracterizează în felul următor: *„Spirit cultivat, însă fără suficientă pregnanță, amestecă la nesfîrşit lutul şi apa, întîrziind a turna pasta în tipare"*. Puterea formulei este evidentă şi, înainte de a jigni, ar trebui să încînte. Însă cine, fiind vorba de el însuşi, recunoaşte frumusețea unei judecăți dacă conținutul ei îl supără? Şi totuşi: *„X subscrie la o critică a poeziei... paradisiacă, în cadrul căreia leul şi mielul, elefantul şi furnica pot coexista pe acelaşi sol ospitalier"*. Să ne facem iluzii în forța artei de a învinge resentimentul? Ar fi să subestimăm forța resentimentului: *„Y s-a dedicat glosării pioase a unui grup restrîns de autori, ajungînd proverbial"*. Astfel de scăpări maliţioase întîlnim la tot pasul în articolele lui Gheorghe Grigurcu, căruia nu-i rămîne decît să se sprijine în propria înțelepciune: *„Un polemist trebuie să se exerseze în a primi loviturile reale ale valorilor iluzorii"*.

Critica aceasta vădeşte însă mai mult o predispoziție artistă decît una polemică. E animată în primul rînd de dorința de a-şi traduce, cu supleţe şi fără să piardă nici o nuanță, impresiile de lectură. Exactitatea însăşi a cuvîntului se datorează unui scrupul de artist. Gheorghe Grigurcu este un impresionist impenitent şi un calofil, care-şi recunoaşte singur modelele în G. Călinescu *(„prima mea pasiune critică")*, E. Lovinescu (în care *„am întrevăzut prilejul unui echilibru superior")* Thibaudet şi Bachelard *(„care mi-au dezvoltat satisfacția stilistică, cea mai vie emoție în acest sens fiind însă pentru mine legată de Marcel Proust")*. Perpessicius şi Streinu *(„verbul lor somptuos l-am gustat cu delicii încă foarte tînăr fiind")*, la care putem adăuga, fără teamă că greşim, pe I. Negoițescu. Stratul în care se fixează cu predilecție sondele critice este acela al expresivității, înțeleasă ca organică densitate a unei limbi specifice. Ideile, intuițiile, judecățile trebuie să se concretizeze într-un mod particular al cuvîntului şi al frazei. Nu numai în literatura propriu-zisă, dar şi în critică, ce nu poate ocoli generalitatea, dar o poate sublima în expresii strict individuale. Principala obiecție care iese de obicei de sub peniţa lui Gheorghe Grigurcu este semnificativă pentru această înțelegere a criticii: *„Aproape totdeauna observațiile pe care le propune plutesc într-un văzduh al abstracțiunii. Ele par la îndemîna tuturor. Incapabile a fixa personalitatea comentatorului..."*. (Am eliminat numele celor la care se referă caracterizările ori de cîte ori am urmărit să ilustrez metoda

criticului, nu judecățile lui). Locul comun e deci în critică locul fără expresie. Critica e o *„branșă a artei cuvîntului"* care pretinde *„un moment de identificare substanțială"* cu obiectul, *„în afara căreia pot rezulta fie imagini factologice, fie diatribe"*. Aceste păreri se află risipite în articole, căci Gheorghe Grigurcu teoretizează rareori și mai cu seamă indirect (o singură excepție, în ***Critică și ironie,*** în care actul critic e interpretat ca o „reacție de lectură" esențialmente „ironică"). Dar ele converg spre un mod de a scrie, și acesta stă integral sub semnul metaforei.

„Cred că numai metafora poate dărui un fel de eternitate stilului", afirmă Proust. Nu mă îndoiesc că Gheorghe Grigurcu îi împărtășește părerea. Stilul lui se sprijină instinctiv pe metaforă de cîte ori vrea să-și „apropie" ideea. Cea mai simplă comparație este o luare în posesie: *„Observațiile sînt temeinic articulate precum capetele unei bîrne"*. Sau: *„Jovialitatea eseistului e pernicioasă mereu ca o roză cu ghimpi"*. Sau, în același registru botanic: „Spovedanii aspre precum un cactus". Astfel de efecte sînt de neuitat și fixează stilistic pe cel care le produce. În comparație își amestecă adeseori licoarea referința culturală: *„Metoda e ținta sa* (a lui Adrian Marino – n.n.) *supremă, Mecca impresionantului său itinerar erudit"*. Complexitatea analogică e altădată mai mare. *„Farmecul cărții lui Mircea Martin e dat tocmai de această neconcordanță între un plan riguros determinat al mișcării critice (inevitabil mecanizată) și mersul pe jos al comentariului spontan..."* Ironia nu lipsește din următoarea frază despre prea generoasele eseuri ale lui Dragoș Vrânceanu: *„Asemenea ghirlande de flori artificiale împodobesc doar sărbătorile particulare ale autorului, consumate în propriul domiciliu intelectual"*. O ironie însă acoperită mai întotdeauna de o mișcare de simpatie față de obiect: *„Cărturar sensibil, fericit împleticit în citate, Aurel Rău..."*.

Ne putem da lesne seama că, la Gheorghe Grigurcu francheța (cum am văzut, esențială, ca atitudine etică) e adesea deturnată artistic. Criticul este un rafinat iubitor de ceremonii, refuzînd să improvizeze, trăgînd la sticlă vinul impresiilor sale. El se folosește de o gamă destul de largă de expresivități, de la eufemismul înduioșat (cînd de exemplu numește apelarea excesivă la bibliografie, *„juvenilă disponibilitate informativă"*) la formula brutală și casantă *(„Fraza e împletită din ochiurile moi ale banalității"), „emisie opulentă de adevăruri à la Palisse", „expresia sa antrenează mase indigeste de observațiuni indiferente"* – toate culese de pe o singură pagină). Încearcă, lîngă drumul drept, și potecile ocolitoare. Politețea lui poate fi înșelătoare: *„Autorul nu se exprimă direct, ci prin mijlocirea unei complicate regii*

de opinii străine, citate nu atît pentru a susține un punct de vedere anume, cît spre a ilustra o multiplă existență ideatică". În traducere, aceasta vrea să însemne că autorul e un compilator de opinii străine, nici măcar sintetizate în jurul unui punct de vedere, ci așezate cap la cap. Maniera e învățată de la Perpessicius, cel maliții și obsecvios în același timp: „*Ne întîlnim și aici cu același timp: «dezordonat», de jouisseur livresc, cu oroare de operația organizatoare consecventă*". Un defect (lipsa ordinei în idei) apare aici justificat ca o politețe ironică prin presupusul lui caracter deliberat. Motivarea (de asemenea presupusă) a unui neajuns poate și ea să arunce o lumină avantajoasă asupra acestuia: „*Din cauza unei tipice nervozități, exegetul ezită în a-și fixa obiectul la un anumit nivel, grăitoare fiind tocmai alunecarea necontenită a acestuia*". Sau antifraza: „*Afirmații capabile, fără îndoială, a determina o adeziune unanimă*", scrie criticul despre o suită de banalități. Și, la fel: „*Analize echilibrate, venind în întîmpinarea unor consensuri*".

Predominantă nu este însă „ipocrizia" stilistică, în felul lui Perpessicius, ci eleganța solemnă, chiar somptuoasă, ce dă compunerii un aer de maximă seriozitate, în felul lui Streinu și Negoițescu. Stilul este sever și eminamente scriptic, aproape singura „frivolitate" fiind de natură lexicală. Criticul colecționează neologisme inuzitate ori extrem de rare (ambroziac, ampolos, apertură, aprehenda, aviva, bornat, dorlota, flanerie, grimasa, inconcervabil, polimatie, pulverulență, putrescent, rumina, sumisiune, superfectație, uberos ș.a.) ori dublează adjectivul nu numai în scopul de a obține mai multă precizie, dar și în acela de a sugera tensiunea lăuntrică, paradoxul dintre elementele caracteristice ale unui fenomen (visător) persiflator, protocolar-picant, mediocru-lucuriant, briant-contradictoriu, studiat-indecis, grațios-mordant, extatic-febril, belicos-lilial ș.a.). Prețiozitatea vine și din combinarea insolită (cîteodată oximoronică) de cuvinte: anatomie glumeață, mănoase congruențe, entuziast senzoriu, sintagme critice obștești, anomie dulceagă, imaculată calomnie etc.).

Dincolo de acest aspect al scriiturii (prețioase, dense, rafinate), este de remarcat că în puține cazuri ea nu este și eficientă tehnic. Cititor experimentat, Gheorghe Grigurcu are un gust sigur care, oricît de dilatată literar ar fi expresia, nimerește repede ținta. Tabloul din ***Criticii români de azi*** rezultă din cronici succesive la cărți, nu din sinteze, și totuși nu lasă deloc impresia de improvizație ori de repetare a opiniilor. Acest lucru se datorează felului în care criticul analizează cărțile. El nu procedează în fond ca un cronicar, obligat acesta să întreprindă toate operațiile mărunte premergătoare urcării operei pe

masa chirurgicală: analize de laborator, examen clinic general şi celelalte. Gheorghe Grigurcu trece direct la bisturiu, ceea ce îi permite să se debaraseze de lestul prezentării cărţii în elementele ei ocazionale. Caseta tehnică a articolului e, astfel, considerabil diminuată. Nici nu-l interesează cartea în sine, ci formula critică din ea. Şi scrie nu atît cu faţa la carte, cît la opera întreagă a autorului, căruia i se schiţează „portretul". Pe de altă parte, lipseşte orice vocaţie a vulgarizării. Cititorul eventual e presupus la curent cu lucrurile. Totuşi criticul nu se limitează la caracterizări concise, ci intră în toate ungherele operei, de unde iese cu mîinile încărcate de exemple, citate, referinţe, raportări. Plăcerii artiste şi calofile îi aliată un spirit foarte pozitiv şi metodic. Şi, în definitiv, dacă privim în urmă la volumele succesive pe care Gheorghe Grigurcu le-a dedicat literaturii actuale, nu putem să nu remarcăm la acest impresionist, cu gustul spontan şi expresia inventivă şi originală, o răbdare benedictină cu care şterge, una după alta, petele albe de pe harta lui critică. Poezia şi critica ultimelor două decenii sînt la el zone aproape complet haşurate. Acest efort trebuie apreciat fără zadarnice mizerii. Pentru cine e dispus s-o facă, devine evident că Gheorghe Grigurcu este unul din cei mai buni critici de azi, a cărui recunoaştere întîrzie mai puţin din cauza lui (o anume dificultate a specializării la literatură, şi încă la aceea contemporană, ce refuză concesiile, ca şi faptul că nu scrie deloc despre proză şi teatru, genuri mai populare), şi mai mult din cauza acelora pe care independenţa lui de spirit îi agasează.

(România literară, nr. 37, 1981)

„Existenţa poeziei"

Peste Gheorghe Grigurcu, valurile succesive ale modernismelor critice au trecut fără să lase nici o urmă: critica lui rămîne ceea ce a fost dintru început, şi anume o critică de artist. Abia de vom găsi în articolele despre poeţi strînse în ***Existenţa poeziei*** *(Cartea Românească)*, palide ecouri ale noului pozitivism structuralisto-semiotic ori ale noii hermeneutici, şi încă şi acestea doar la nivel de limbaj. În substanţă însă, critica lui continuă să fie aceeaşi de la debutul cu ***Teritoriu liric*** şi din culegerile de după el: empiric-savuroasă, bazată nu atît pe idei generale, cît pe intuiţii, adică pe „palparea textului însuşi", cum spune acum chiar autorul (p. 117), act magic şi totodată senzual de (dis)cernere, în care analiza se realizează printr-o profunzime de citate însoţite de fraze incantatorii, memorabile ca nişte invocaţii, pe scurt, o critică prin excelenţă artistică, plastică, subiectivă şi cu mari resurse stilistice.

Ar fi de văzut dacă recentul volum conține vreo noutate de formă sau de atitudine. Aș răspunde că el conține una, relativă, de atitudine. Într-un comentariu de mai demult, Mircea Martin observa că *„pentru Grigurcu, critica înseamnă mai ales negație, o negație desigur complexă, respectînd integritatea ideală a obiectului, dar adîncindu-i defectele astfel încît să le facă exemplare"*. ***(Singura critică,*** p. 210–211). Aici sînt două lucruri de reținut. Întîi, impresia unui Grigurcu negator. Aceasta mi s-a părut totdeauna greșită. În fond, ea a fost acreditată de cîteva idiosincrazii ale criticului, ce pot fi numărate pe degetele de la o mînă: Nichita Stănescu, A.E. Baconsky, Marin Sorescu etc. Sigur, aceștia fiind poeți care se bucurau de prestigiu, demolarea lor (dacă demolare a fost!) a stîrnit o nervozitate îndreptățită. Așa a fost lipită de numele lui Grigurcu eticheta cu pricina. Alexandru George a pățit la fel pentru studiile despre Călinescu. Dar în majoritatea cazurilor, Gheorghe Grigurcu s-a dovedit un cititor dispus mai curînd să afirme decît să nege. Și-a făcut, chiar, un mic titlu de glorie din a susține valoarea (pe care însă nici un critic serios n-o contestase) unor poeți a căror consacrare prin anii '70 i se păruse a întîmpina dificultăți nemeritate (Florin Mugur, Emil Brumaru, Mircea Ivănescu ș.a.). Că aceasta este orientarea principală a spiritului său ne-o probează articolele din ***Existența poeziei*** (și mă întorc la întrebarea dacă volumul aduce vreo noutate), în care furia idiosincraziilor din tinerețe s-a diminuat (Marin Sorescu e privit acum cu înțelegere) și componența afirmativă s-a dezvoltat, extinzîndu-se asupra unor poeți de toată mîna, în legătură cu care Gheorghe Grigurcu nu pare deloc interesat de grave obiecții sau de facile șicane, ci de descoperirea miezului poetic valabil. Trebuie să adaug numaidecît: unde este și cît este. Fără a mai fi în primul rînd o critică de apreciere, critica actuală a autorului e scutită în general de eroarea ștergerii diferențelor valorice, cîntărindu-și grijuliu cuvintele. Ea nu inventează poeți: cel mult, descoperă poezia acolo unde alții au ignorat-o. Tendința spiritului său critic rămîne una **favorabilă**, încît, dacă dorim să-i găsim criticului înaintașii, afinii, mi se pare că el, format ca noi toți în admirația față de E. Lovinescu, s-a îndreptat încet, dar sigur, cu vîrsta, spre Perpessicius, atît prin prețiozitate stilistică și rafinament, cît și prin acel altruism al judecății de care aminteam, disimulat, adesea, e drept, în volanele și volănașele unei exprimări încîntătoare și sofisticate.

În observația lui Mircea Martin există însă și o altă idee care merită atenție, și anume aceea care se referă la modul particular al lui Grigurcu de a face exemplare defectele poetului examinat. Eu aș spune

că Grigurcu face exemplare mai cu seamă calităţile poetului, precizînd că aceasta este însăşi metoda lui critică. Am sugerat din capul locului faptul că tehnicile moderne n-au aflat în ochii lui nici o graţie: şi dacă era de aşteptat ca tiparul structuralist să i se pară rebarbativ prin rigiditate, n-ar fi fost surprinzător, în schimb, ca el să arate mai multă înţelegere pentru analiza modernă de tip hermeneutic, de pildă pentru critica de identificare sau pentru tematismul suculent al lui J. P. Richard. N-a fost să fie aşa. Lectura lui Grigurcu poate fi definită prin cîteva elemente, neschimbate de la debutul său, în ciuda evidentei maturizări a expresiei, şi prin felul în care ele se combină: intuiţie de tip artist, care „simpatizează" cu textul: descriere, citate, epuizare a textului, nu pe calea analizei abstracte, ci pe aceea „tactilă", a palpării lui atente, ca rîşnirea manuală a cafelei, prin zdrobirea ei bob cu bob: lirism difuz al expresiei critice, bogată în formulări puternice şi originale, nu însă substituindu-se naiv obiectului, ci înfăşurîndu-l de cîteva ori, îmbrăţişîndu-l şi pătrunzîndu-l, pînă la a-l face să-şi deschidă enorm toţi porii şi să-şi clădească subtila calitate a rocii alcătuitoare. Este o critică erotică sui-generis ca orice critică de artist. Rezultatul este exemplaritatea de care se bucură, ca de un prestigiu secret, însuşirile depistate de critic în poezia citită. Citatele şi parafrazările se concentrează asupra lor, dilatîndu-le. Celelalte însuşiri – nerelevate – ale operei stau ascunse în umbră, ca şi cum n-ar exista. Concluziile criticului le ignoră, bazîndu-se (uneori pripit) doar pe cele dintîi.

Dacă examinăm aceste concluzii în formă plastic-memorabilă, şocante şi deseori oximoronice („trist expansiv", p. 43, „dureros-jubilant", p. 187, „atrocitate extravagantă", p. 206, „caligrafie colţuroasă", p. 343), remarcăm tocmai felul în care ele provin din organizarea unilaterală a intuiţiei. Un articol în care „unilateralitatea" îşi arată deopotrivă avantajele şi riscurile este acela despre Gellu Naum, „un maestru al îndrăznelii", al cărui „rol istoric" în poezia contemporană n-ar fi fost *„deloc scos în evidenţă pînă în prezent"* (p. 20–21). Asumîndu-şi această sarcină, Grigurcu descoperă că *„autorul **Copacului-animal** îndatorează o seamă de poeţi"* şi că *„istoria literară va trebui să refacă itinerariile unor deveniri lirice, protejînd dreptul de pionierat al celui mai important poet suprarealist al nostru"* (ibidem). Aş fi fost cu totul de acord cu aceste constatări, dacă n-ar fi fost... sprijinite de nişte citate care mai curînd le infirmă. Modul în care Grigurcu preferă unei analize complexe (ce ar fi pornit, în cazul de faţă, de la stilistica lui) scoaterea de concluzii prin testare şi sondare (adică prin citate) îl deserveşte. Nici versurile lui Dimov,

nici cele din Nichita Stănescu, nici cele din Petre Stoica nu m-ar fi dus cu gîndul la Gellu Naum. Poate doar acelea din Marin Sorescu, ceea ce arată o dată mai mult arbitrariul relativ al procedeului. Nu trebuie să se înţeleagă de aici că reproşez lui Grigurcu subiectivismul lui. Mă număr printre cei încredinţaţi că orice critică adevărată începe şi se încheie cu un act de subiectivitate creatoare (şi implicit deformatoare, mutilatoare); obiectiv nu poate fi decît traseul care leagă aceste acte unul de celălalt, calea regală a demonstraţiei; şi dacă acest traseu garantează criticii coerenţa, inteligenţa şi puterea de convingere, numai profunda ei subiectivitate îi asigură seducţia, strălucirea şi geniul. Am dat exemplul de mai sus spre a se vedea reversul unei metode critice perfect legitime în năzuinţa ei, şi încă slujită de un om atît de talentat ca Grigurcu.

El a pus, de altfel, în circulaţie numeroase „etichete" pitoreşti şi sclipitoare, definind de pildă la Doinaş „barocul cerebralizat" (p. 40), la Daniel Turcea „dionisiacul stilizat" (p. 187) sau la Emil Brumaru „rococoul beat de sine" (p. 235). Sau, la Florin Mugur (p. 180), o lirică strategie defensivă: *„...Poezia lui e o complicată reacţie de apărare. O strategie dificilă o preface într-un soi de cochilie mereu mai ornamentală, strălucitoare prin efectul polizării. Lumina estetă linge suprafeţele curbe, tortuoase, reducîndu-le la unităţi funcţionale, impecabil finisate. Melc covîrşit de incertitudini vibratile, poetul iese din casa lui verbală numai în măsura în care doreşte a-i sublinia, cu tact, verosimilitatea (...) Cea mai sigură defensivă psihică a poetului se arată a fi poezia"*. Aceste formule şi altele nu pot fi verificate, dar oricine a citit pe poeţii cu pricina le simte valabilitatea. Critica artistică nici nu poate fi controlată cu ajutorul detectorului de minciuni. Cel puţin atîta vreme cît rămîne pe teritoriul ei – descriind poezia – ea trăieşte din expresivitate ca dintr-un suc propriu. Riscul apare în generalizări, în stabilirea de ierarhii şi de grupări istorice, pe scurt, în călcarea pe domeniul istoriei literare, care e, pentru ea, ca valea plîngerii din poveste pentru fiul de împărat: ca să-şi păstreze tinereţea, critica artistică trebuie să vîneze dincolo de hotarele estetice ale operei; de cum pune piciorul în afara lor, îmbătrîneşte subit şi moare covîrşită de ani şi de desuetudine. Ca să se convingă, oricine poate pune alături un articol cum este acela final din ***Existenţa poeziei,*** intitulat ***Despre înnoirea liricii româneşti,*** în care autorul este un mediocru istoric literar, cu o pagină de portret, în care autorul este de obicei un remarcabil artist. Am ales-o pe următoarea, dar putea fi şi alta: *„Aurel Gurghianu prezintă, în momentele-i de reuşită, fineţea îndrăzneaţă a artiştilor extrem-orientali. Ni-l amintim cum, cu mai bine de un sfert*

de veac în urmă, apărea în nocturnul careu hibernal al Clujului ce constituise scena preferată a versurilor şi carnetelor sale, siluetă elegantă în imperceptibilă ezitare de înalt plop, cu o pălărie aproape albă în contrast cu paltonul negru (ah, acea unică în oraş pălărie albă!), îndelung urmărit de aviditatea privirilor noastre studenţeşti. Era o întrupare a Poeziei, purtînd misterul unei recente mari decepţii intime, îmbătător ca un parfum. Trecea îngăduitor şi absent, în apropierea dandystei orbite baconskyene, cu o pedală particulară de izolare" (p. 316).

Am fost unul din preţuitorii lui Gheorghe Grigurcu încă de pe vremea cînd puţini îi recunoşteau talentul şi originalitatea. Acum, cînd el este recunoscut de către cei mai mulţi, nu-mi rămîne decît să-mi reafirm opinia, subliniind seriozitatea şi farmecul articolelor lui din ***Existenţa poeziei,*** peste care nici un cititor de bună credinţă al poeţilor români de astăzi nu poate să treacă nepăsător.

(România literară, nr. 51, 1986)

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITARĂ

VALERIU CRISTEA

„Alianțe literare"

Într-un fel de postfață la prima lui carte, Valeriu Cristea făcea distincția între o critică a curiozității sainte-beuviene, disponibilă, infidelă, trecînd din operă în operă, și una devotată marii opere, aliată, satelită; pe cea dintîi o punea sub semnul lui Don Juan, pe cea de a doua, sub semnul lui Tristan: *„Trebuie să precizăm* – scria el despre ultima – *că preponderenta abordare a scriitorilor de anvergură nu pornește dintr-un orgoliu al adeziunii la elite, din snobism... Nu din trufie, ci, dimpotrivă, din umilință, din intensitatea persistentă a impresiilor lecturii, din nevoie de ocrotire, de strîngere a rîndurilor, dintr-o necesitate de a încheia trainice alianțe literare, se naște această critică... Manifestarea ei cea mai înaltă e un fenomen de satelizare a criticului în jurul unei mari opere, pe care o luminează după gradul și specificitatea fosforescenței sale native și fără de care el riscă să se piardă și să se pulverizeze în vid"*. Deși scrie cronică literară, cu oarecare consecvență, alcătuindu-și chiar și două volume de astfel de articole efemere, vocația adevărată a lui Valeriu Cristea pare a fi aceea a studiului temeinic despre mari autori, explicată de el însuși prin formula tristanescă a alianțelor, pe care cărțile maturității lui, de la ***Tînărul Dostoievski*** la ***Alianțe literare*** o ilustrează fără dubiu.

Recentele ***Alianțe literare*** conțin trei studii consacrate satirei (Caragiale, Arghezi, Swift) și două romanului (Duiliu Zamfirescu, Marin Preda), foarte instructive prin aplicație și pătrundere analitică. Înainte de orice, criticul este, și aici, un cititor atent, prelungind cu bună știință impresiile lecturii, verificîndu-le, ordonîndu-le după o idee, fără a face, decît cu greutate, pasul spre construcția liberă. Fantezia critică nu-i lipsește, dar ține de amănunte; vecinătatea textului o atrage, ca magnetismul unei planete sateliții. Inhibiția aceasta nu i se poate reproșa, căci este constitutivă. Efectul ei pozitiv este garanția de seriozitate; acela negativ, o anumită pedanterie a demonstrației. Metoda criticului (tematistă sui-generis) constă în documentarea minuțioasă a intuițiilor, cu lux de citate. Nimic nu rămîne doar sugerat; totul e dovedit pînă la epuizarea argumentelor. În legătură cu Arghezi, criticul însuși afirmă polemic: *„A te mărgini la caracterizarea, oricît de exactă, dar generală, a prozei lui, cursă în care, după exemplul lui G. Călinescu, au căzut mulți... – nu este de ajuns"*. Nu-și cruță nici un efort și nu lasă în urmă nici o portiță deschisă: pentru uimirea,

îndoiala sau dezacordul nostru. Într-un chip paradoxal, ne decepționează; voind să ne însoțească pînă la capăt în interpretare, ne răpește libertatea. Ne obligă să-l credem pe cuvînt. Criticul e umbra operei: stăruitoare, tenace, învăluitoare. Colaborarea lui cu scriitorul o exclude, de la un punct, pe aceea cu cititorul. Dacă Don Juan, abandonîndu-şi pe rînd cuceririle, ni se poate părea uneori grăbit sau superficial, el nu încetează totuşi niciodată a ne stîrni curiozitatea faţă de ele; Tristan, în schimb, cu devotamentul lui împins pînă la devoţiune, sfîrşeşte prin a ne interzice accesul la frumoasa Isolda. Şi, în acelaşi loc: *„Înţeleg critica literară ca pe un vampirism al esenţelor, ca puncţii succesive în măduva operei"*; ca şi celelalte fraze program din ***Interpretări critice,*** şi aceasta este semnificativă prin luciditatea ei. Studiile din ***Alianţe literare*** sînt puncţii succesive în opera lui Caragiale, Arghezi sau Swift. Eşantioanele astfel obţinute sînt apoi examinate în laborator. Procedarea nu-i scutită de stereotipie. Spectacolul propriu-zis ni-l oferă, totuşi, criticul şi mai puţin opera. Aici e toată curiozitatea (ca să nu zic paradoxul) acestei critici interesate de interpretarea literaturii sub raport existenţial şi moral, şi care ar voi să se lase absorbită de operă, s-o localizeze pînă la identificare: în metoda ei, oricît de vag „ştiinţifică". Cînd se ridică cortina, scena se află în întuneric; apoi se aprind reflectoarele, care ne dezvăluie, rînd pe rînd, aspecte, grupe de personaje, într-o plimbare lentă de-a lungul scenei; senzaţia de mişcare, de evoluţie ne-o dă aparatul, căci personajele par cuprinse de inerţie; au fost aşezate într-un anumit fel de la început, sînt tiranizate de ochiul regizorului, încremenite în postura pe care el le-a indicat-o.

Aceste metafore critice urmăresc să sesizeze o simplă tehnică şi nu pun în discuţie valoarea ca atare a studiilor, care sînt remarcabile, originale, fine. Întîia lor caracteristică o constituie subtila exactitate. Să exemplificăm prin studiul despre satira lui Caragiale. Esenţial ar fi în prozele şi comediile acestuia „inconsistenţa" personajelor: ele exprimă vidul sufletesc. Pe o latură, vidul e de natură socială. Mimetismul burgheziei ca clasă (şi nu modul cum burghezia dintr-o ţară a luat-o ca model pe aceea din altă ţară; e un rezultat al spiritului de schimb, prin care ea se defineşte. În al doilea rînd, literatura lui Caragiale reacţionează la o formulă de artă, aceea psihologică a romanului realist. Mimetismul, în acest caz, goleşte personajele de psihologie, le transformă în manechine, anticipaţie a prozei celei mai moderne: *„În comparaţie cu eroii acestuia (ai romanului din secolul XIX), striviţi de balonul uriaş al vieţii lor interioare, Mitică poartă nonşalant şi ostentativ o simplă legătură prinsă la degetul mic"*.

Şi, în acelaşi stil pregnant: *„Caragiale a reuşit... o extraordinară «golire» a personajului literar. «Vidul» şi nu egoismul... reprezintă trăsătura sa distinctivă. Printre personajele literaturii universale, cele ale lui Caragiale sînt dintre cele mai «imponderabile». El îi lasă în urmă chiar şi pe Vladimir şi Estragon, pe care îi «umple» întrucîtva nostalgia lui Godot, amestecîndu-se numai cu «uşorii», de care vorbea L. Raicu, din opera lui Gogol"*. De la „inconsistenţa" psihologică la aceea fizică şi, în fine, la aceea a limbajului, demonstraţia criticului parcurge întreg traseul; să precizez că această inconsistenţă, acest vid, nu sînt o lipsă de structură; e vorba de un vid care se încheagă, de o inconsecvenţă artistic consistentă, de un gol plin de sens.

Aici se încheie primul capitol al studiului. Legătura cu al doilea nu se vede numaidecît: „măştile" caragialiene. Orgoliul, modestia, vehemenţa polemică, sinceritatea, admiraţia, ironia – totul e mască. *„Dacă fizionomia lui Caragiale seamănă cu o mască, una din măştile lui e fizionomia însăşi"*. Cînd glumeşte şi cînd e serios Caragiale? Criticul dovedeşte dificultatea distincţiei. Cercul se închide mereu, ca un echivoc. Dar masca lipită de obraz nu e tot o dovadă a „inconsistenţei"? Ca şi personajele sale, Caragiale joacă o comedie a disponibilităţii. Relaţia cu primul capitol începe să se contureze; dar şi cu următorul, în care cercul e considerat figura principală a multor opere caragialiene: a ***Nopţii furtunoase,*** bunăoară, unde personajele se urmăresc în cerc, sfîrşind în punctul de plecare. Inconsistenţa, echivocul, cercul: în trei planuri diferite (psihologie, opţiune morală, compoziţie), ele se întîlnesc. Astfel de raporturi subtile ne pot da o idee de valoarea criticii. Dar ele nu sînt decît subînţelese în studiu; îl putem citi fără să le înregistrăm. Construcţia studiului rămîne discretă, sau, mai bine, disipată. E o capcană pentru neatenţia cititorului? Sau o revanşă neaşteptată pe care fidelitatea criticului faţă de operă i-o îngăduie; şansa de a colabora, dacă nu la înţelegerea operei, atunci la aceea a înseşi criticii? Căci, dacă opera, atît de strict interpretată, rămîne închisă, iată, studiul însuşi rămîne, compoziţional, deschis. fidelitatea faţă de operă opreşte pe critic nu numai să fantazeze direct teza ei, dar şi să exploateze direct teza generală, care, formulată, ar semăna cu o definiţie; iar definiţia limitează, sacrifică nuanţele. El evită distanţa ca pe o speculaţie compromiţătoare. Se scaldă în imanenţa textului, se ferecă în el ca într-un familiar univers protector. Emoţia lui constă în a ne împărtăşi această experienţă; este o invitaţie la o a retrăi împreună, mai puţin la a o judeca. Ne conduce de mînă, ca Antigona pe orbul Oedip, prin arcanele operei, neîncrezător în capacitatea noastră de a vedea singuri: însă cine nu străbate şi singur un drum, nu-l poate recunoaşte.

În legătură cu Swift, într-un studiu superb, Valeriu Cristea notează: *„O teroare a transparenței pare a-i determina continuu tehnica, mijloacele"*. O teroare a transparenței poate fi observată și în critica lui Valeriu Cristea; în critică transparente sînt definiția, metafora care strînge semnificațiile într-un buchet, paradoxul sau calamburul. Criticul le preferă radiografia meticuloasă. Admirabil ilustrată în cazul operei lui Swift – acest „Buster Keaton al literaturii", prin masca glacială, persecutat obscur de vina unei neimplicări în existență, pentru care servește de alibi; dar discutabilă în studioul despre Arghezi, mai puțin clar în totul; repetarea, sublinierile, nevoia de a fixa ideea duc la abundență și îngroșare. Teroarea de transparență este psihologică la Valeriu Cristea, critic, astfel, decis în judecăți și precis în argumente; dar de o decizie care se disimulează și de o precizie care se complică; mult mai preocupat de a nu scăpa nici una din infinitele nuanțe decît de sinteza definitorie; amînînd soluția, din scrupul de exactitate, pînă la a o face imposibilă.

Studiile despre roman, într-o formulă similară, dar tinzînd către tratarea monografică reprezintă „fața însorită" a *Alianțelor literare,* după explorarea infernului satirei. La Duiliu Zamfirescu se remarcă predilecția pentru seninătate și idilism, componente ale sufletului omenesc neglijate de romancierii setei de pămînt, cruzimii, parvenirii și pasiunii. *Tănase Scatiu* e totuși omis. Pompiliu Constantinescu propunea pentru aceștia din urmă explicația prea marii dependențe a personajului din romanul nostru (de la Păturică la Ion) de condiție socială imediată, obsesia ei; el vorbea de un caracter exponențial pronunțat. Valeriu Cristea descoperă în Duiliu Zamfirescu un anticipator al eliberării. Dar de ce „spre romanul total"? Duiliu Zamfirescu dezvăluie, e drept, un aspect ignorat al conștiinței, dar îl ignoră, la rîndul lui, pe acela întunecat și dramatic. Despre „plenitudine" nu poate fi discuție, căci autorului *Comăneștenilor* îi lipsește urechea pentru sunetul înfundat, tulbure, al pasiunii; el completează tabloul zugrăvit de Filimon și Slavici, în epocă, dar se îndreaptă spre romanul total la fel de puțin ca și aceștia. Mai degrabă la Slavici „volumul conștiinței" e superior în dimensiuni, în *Mara* existînd și seninătate și patimă, și dependență sociologică, și irațional. Ultimul studiu anchetează laturile conștiinței în proza lui Marin Preda, expresie în adevăr a unei conștiințe plenare, într-o analiză strînsă și elegantă.

Alianțe literare este o carte profundă, densă, spirituală.

(România literară, nr. 52, 1977)

„Fereastra criticului"

E uşor să-ţi dai seama că titlul acestei foarte interesante cărţi (ca toate ale autorului) publicate recent de Valeriu Cristea – *Fereastra criticului (Cartea Românească)* – este împrumutat de la titlul articolului despre N. Steinhardt. E mai greu să înţelegi imediat de ce s-a oprit criticul tocmai la el şi, eventual, ce semnificaţie îi atribuie, mai ales că, în volum, motivul respectiv mai poate fi întîlnit o dată, atunci cînd este vorba despre romanul Gabrielei Adameşteanu.

În acest al doilea caz (şi încep cu el, fiindcă mi se pare mai lesne de elucidat), e vorba de felul în care naratorul *Dimineţii pierdute* „refuză să apară" în persoană mulţumindu-se să privească, plin de curiozitate, *„cînd de la o fereastră, cînd de la alta"* a edificiului romanesc în care a practicat mai multe „ferestre": *„Tot atîtea cîte mentalităţi, puncte de vedere, biografii, conştiinţe"* (p. 204). Dacă identificăm, puţintel abuziv, de îndată o imagine a criticului **disponibil**, care pleacă urechea la vocile cele mai diferite ale textului sau care acceptă perspectivele lui multiple, făcînd din această democraţie şi totodată din această absenţă un caleidoscop. Nu acesta este, mă grăbesc să adaug, modul criticii lui Valeriu Cristea, care ilustrează exact contrariul disponibilităţii, şi anume cea mai limpede asumată **adeziune;** şi care are la bază o opţiune categoric declarată. În fond, criticul are structura unui „dogmatic", cu toate nuanţele de rigoare ce se cuvin păstrate în minte cînd ne referim la o profesiune prin excelenţă „liberală".

Aşa că e momentul să ne întoarcem la articolul consacrat *Criticii la persoana întîi* a lui N. Steinhardt şi să vedem accepţia dată acolo privitului pe fereastră (p. 117–118). Valeriu Cristea este frapat şi încîntat – pe bună dreptate – de un superb text critic-autobiografic în care autorul îşi povesteşte o „descoperire". Vizitînd o prăvălie din cartierul latin, înţesată de cărţi rare, de gravuri şi de altă minunăţii, obţine de la proprietară ei favoarea de a descuia o anumită uşă şi de a urca apoi o anumită scară, la capătul căreia va afla o fereastră: *„Scara îngustă şi foarte spiralată se încheie într-adevăr cu un palier mic şi cu o fereastră. M-am îndreptat curios şi oarecum bănuitor, către geamul deschis. Spectacolul oferit privirii mele răsplătea peste orice măsură pretenţiile şi presupunerile cele mai îndrăzneţe. Catedrala Notre Dame, văzută lateral, era acolo în imediata apropiere, îndeajuns de îndepărtată ca să poată fi cuprinsă întreagă de văz, la o distanţă destul de mică spre a da impresia că n-ai decît să întinzi mîna pentru a-i urmări contururile, a o pipăi, a o dezmierda. Şi eram la înălţimea*

cea mai prielnică unei contemplații desăvîrșite, unei «stăpîniri» a obiectului ațintit, unui extaz. Clădirea era a mea. Din nici o altă perspectivă nu se dăruia mai intim, nu părea să proclame mai desluşit: Fericiți cei ce se uită la mine". Valeriu Cristea consideră, în finalul articolului, că o asemenea revelatoare fereastră este chiar critica lui N. Steinhardt. De acord. Mă întreb însă, din nou, cîtă întîmplare se află în împrejurarea că Valeriu Cristea a ales pentru cartea lui titlul acestui articol şi nu pe al altuia. Recitesc frazele şi îmi dau seama că, scoţînd două sau trei cuvinte – acelea care sugerează contemplaţia extatică – „definiţia" se potriveşte destul de bine şi criticii lui Valeriu Cristea: fereastra pe care el priveşte literatura este mai întîi nu una comună, ci una neaşteptată, „privilegiată" sau în orice caz căutată cu grijă sau descoperită printr-un noroc; ea se află, apoi, „la înălţimea cea mai prielnică", nu prea sus, nici sub nivelul operei, şi la o distanţă care permite, în acelaşi timp, să se vadă întregul şi să ia naştere iluzia că toate detaliile pot fi „pipăite", „dezmierdate". În fond, citindu-l pe Valeriu Cristea de multă vreme, cred că pot afirma fără să greşesc prea tare că toată critica lui a tins dintotdeauna să alieze două perspective diferite: una apropiată, care restituie obiectul în „intimitatea" lui, şi una îndepărtată, care vrea să-l cuprindă întreg. De aici, aspectul particular al acestei critici, în care o extraordinară minuţiozitate, o răbdătoare străbatere a textului literar în toate direcţiile lui, o aproape pedantă „transcriere" a lui cu mîna criticului în sfîrşit, o atenţie scrupuloasă acordată amănuntelor se amestecă permanent cu plăcerea şi capacitatea de a generaliza, mai bine zis, de a ridica la idee şi de a exprima ideea într-o formulă memorabilă.

Pentru oricine este evident că Valeriu Cristea citeşte cu creionul în mînă, urmînd sinuozităţile textului, niciodată grăbit, cercetînd fiecare colţişor, fiecare asperitate, ca şi cum ar dori să se încredinţeze dacă acolo nu se ascunde ceva. Şi dacă noi înşine, care-l citim la rîndul nostru, ne mölipsim de la răbdarea lui nemărginită (ceea ce nu e tocmai uşor), atunci înţelegem mai devreme sau mai tîrziu, că tactica autorului de a amîna soluţia, ipoteza, nu este altceva decît o formă de a le spori efectul. El pare a voi să ne avertizeze că lucrul prea grabnic descoperit e fără adîncă semnificaţie şi fără adevărată bucurie: **o dificultate învinsă**, iată critica, aşa cum o concepe şi o practică Valeriu Cristea.

Exemple în sprijin găsim destule în ***Fereastra criticului.*** Cele mai izbitoare sînt chiar în prima secţiune a cărţii, în care autorii discutaţi sînt clasici sau, în orice caz, nu mai sînt în viaţă. Dacă textul despre Eminescu e oarecum prea scurt spre a lăsa să se vadă clar metoda criticului, următorul, despre schiţa lui Caragiale intitulată ***Lună de miere,***

este extrem de caracteristic şi, firește, de captivant. După ce examinează, în felul lui, cu lupa, textul nu foarte cunoscutului **moment** caragealian (şi ar fi nevoie să reproduc eu însumi cîteva pagini pentru a face palpabil procedeul), criticul ajunge la două concluzii deopotrivă de spectaculoase: prima este definirea satiricului (Caragiale, Swift) drept un „străin" şi „încă şi mai grav", drept un „spion patriot, operînd în propria țară", din rațiuni de sănătate morală (p. 21); a doua este că *„**Lună de miere** reprezintă un concentrat al literaturii caragialiene"*, un arhetip pentru anumite situații şi personaje. Finalul articolului sună astfel: *„Satira lui Caragiale, indiscutabilă, refuză şi e lipsită de forța inumană, inexorabilă, a pamfletului-ghilotină de tip swiftian. O anume bonomie o îndulcește, cel puțin uneori"* (p. 28). Această constatare dă apă la moara ipotezei lui Ivasiuc din ***Împăcarea în pitoresc,*** unde Caragiale nu e invocat, dar se pare, iată, că ar fi putut fi.

Gorila lui Rebreanu şi ***Rădăcinile*** Hortensiei Papadat-Bengescu sînt analizate pe larg în acelaşi spirit. Nu voi detalia discuția. Vreau doar să spun că nu împărtăşesc judecata de valoare a criticului, căruia aceste romane i se par mult superioare față de imaginea consacrată de istoria literară, o parte din „vină" (cea mai mare parte!) pentru desconsiderarea lor relativă căzînd pe umerii lui G. Călinescu. În ce mă privește continui să cred că G. Călinescu a avut dreptate. Iată un singur argument al lui Valeriu Cristea: el socotește că scena asasinării eroului ***Gorilei*** este antologică, magistrală (p. 34). Scena era însă defectul de a fi relatată din perspectiva eroului însuşi, de unde rezultă cel puțin două consecințe greu de „îndurat" la lectură: ea pare teribil de artificială, căci nu poți să nu te întrebi, chiar şi într-un roman cu narator omniscient, în ce fel se poate dobîndi accesul la impresiile unui om care, la capătul secvenței respective, este un om mort, nu poți ignora chiar cu totul lipsa de verosimilitate a acestei situații; a doua consecință este că, dacă efectul de verosimilitate scade din această pricină, cel melodramatic, ieftin-emoțional, crește în proporție egală. Nu sînt sigur apoi că personajele romanului, mai ales cele feminine (zice criticul) sînt „vii" şi „zdravene din punct de vedere artistic" (p. 33). *„Enigmatica şi fascinanta"* Cristina Belcineanu mi s-a părut totdeauna mai lesne de trecut în galeria eroinelor țişnite direct din subconştientul erotic al romancierilor români, cu toate „compensațiile" pe care astfel de fantasme le oferă în plan psihologic, decît în galeria personajelor literare memorabile.

Nu am pretenția că dreptatea este de partea mea, dar am stăruit pe aceste deosebiri de vederi, fiindcă am impresia că există în critica lui Valeriu Cristea un fel de spirit de contrazicere (cînd el se pune de-a

curmezişul opiniei generale), care, luat în sine, nu i se poate reproşa, ba poate fi chiar un punct rodnic de pornire, dar care este alimentat, discret şi din interior, de un spirit de caritate, care în critică nu face servicii utile. Cu alte cuvinte, se observă la autorul *Ferestrei criticului* înclinarea de a lua în braţe ceea ce alţii au respins, de a obloji rănile, de a se lega mai ales de acele opere sau de acei autori care au fost trataţi drastic de restul criticii. În mamă a răniţilor, de pildă, se comportă Valeriu Cristea scriind despre un roman al lui Costache Anton, şi făcînd cu acest prilej şi un mic proces de intenţie criticii, cînd afirmă că respectivul roman este *„de inclus în orice enumerare dreaptă"* a reuşitelor prozei actuale. Sublinierea nu-mi aparţine. Prefer acestor articole de dezacord milos pe acela în care criticul, de acord eventual cu toată lumea, priveşte cînd vede în Crohmălniceanu din *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură* un *„paşnic şi bonom Poirot"* (p. 125) sau cînd sugerează că burghezia românească de dinainte de război este observată de Gabriela Adameşteanu în polemică „discretă şi respectuoasă" cu G. Călinescu, tot aşa cum mica-burghezie e, pe furiş, trasă afară de sub pulpana zeflemelii şi a prestigiului caragelian (p. 212–213). Şi, în alte, destule cazuri ca acestea, nu numai de scriitori români, dar şi străini (în cea de a treia secţiune a volumului).

O surpriză o constituie ***Mărturisirile, reflecţiile, precizările*** din ultima secţiune. Un puternic spirit polemic le animă. N-am a-i observa autorului decît încrîncenarea. El, care pretinde că seninătatea luminoasă e atributul operelor majore, putea să încerce a fi mai puţin înnorat de patimă şi mai puţin mizantrop: *„...îmi caut cu disperare, nu aliaţi sau (doamne fereşte!) acoliţi, ci afini. Şi cum nu-i prea găsesc, căci mă mişc – mă face s-o simt însăşi izolarea relativă în care mă aflu – în coordonate spiritual-morale şi de gîndire deosebite de cele ale multora dintre colegi, sper ca măcar cărţile mele să găsească mai mulţi, fie chiar şi în viitor"* (p. 378). Aceste cuvinte datează din 1979. Între timp, constată Valeriu Cristea, izolarea lui s-ar fi accentuat pînă la a fi tentat să intituleze cartea de faţă ***Singur printre critici.*** Consideraţiile de mai sus izvorăsc prea puţin din modestie şi prea mult dintr-un orgoliu rănit. Cine a rănit pe critic în mîndria lui? Îmi vine să spun că avem aici un caz de „automutilare". În fapt, după cum am remarcat deseori, singurătatea noastră nu e atît opera celorlalţi, cît opera noastră înşine. Coordonatele spirituale pe care se mişcă Valeriu Cristea sînt cu mult mai asemănătoare cu ale unora dintre colegi decît e dispus să accepte el, cu neascunsă trufie. Cine, ce critic serios l-a contestat vreodată pe autorul ***Dicţionarului personajelor lui Dostoievski*** şi al celorlalte originale şi puternice cărţi? Dincolo de

diferențe inerente de gust, nu-mi amintesc să fi existat o astfel de contestație. Asta, dacă examinăm lucrurile cu seninătate, din unghiul aproape închis din care Valeriu Cristea le abordează, se prea poate ca ele să arate cu totul altfel. Am o experiență personală în această privință. Criticul reia în carte un articol în care a răspuns, punct cu punct, recenziei pe care am scris-o la un volum anterior al său, considerată o „recenzie negativă" și falsificatoare (p. 394). N-am replicat acum trei ani acestui răspuns și n-o voi face nici acum. Mi-am recitit însă recenzia și am rămas perplex: așa să arate oare o recenzie negativă? Mi s-a părut scrisă – ca tot ce am scris despre Valeriu Cristea – cu prețuire și căldură. Cum a putut atunci criticul s-o citească pe dos? Foarte simplu: luînd toate constatările și caracterizările mele ca pe niște aprecieri de valoare și, încă în raport cu o presupusă convingere a mea legată de ierarhia modurilor critice. Inutil să stărui. Nu cred să izbutesc a-l scoate pe Valeriu Cristea din ideea solitudinii lui morale, oricît m-aș strădui să-mi exprim credința în afinitatea noastră esențială mai presus de conjuncturi și de inerente dezacorduri. Și-mi pare nespus de rău.

(România literară, nr. 38, 1987)

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

MIRCEA MARTIN

„Generație și creație"

Mircea Martin și-a adunat sub acest titlu, împrumutat de la Tudor Vianu, o parte din cronicile literare publicate în revista „Amfiteatru"; și trebuie s-o spun din capul locului, volumul impune un critic într-o mult mai mare măsură decît reușiseră articolele succesive să impună un cronicar.

Cauza se lămurește în structura însăși a acestor articole, care nu sînt prime analize, puncte de reper pentru o construcție ulterioară, ci (în conștiința autorului) construcții, ele înseși, de sine stătătoare, nu anticipații, ci forme rotunde și definitive. O prudență paradoxală îl oprește pe Mircea Martin să aibă primul cuvînt, îndemnîndu-l să-l spună pe ultimul. Nu este decît un singur risc, fiind vorba (totuși) de cronici literare și, încă despre autori tineri; de a-i lua, pe toți, în serie. Judecății cronicarului este mai circumstanțială decît a criticului, fiindcă una este să schițezi în creion un profil, o impresie, sub rezerva lecturii imediate, și altceva, să tragi totul de la început, în tuș. Mircea Martin a intuit dificultatea: nu numai a practicat, tot timpul, o cronică selectivă și aristocrată, omițînd pe autorii discutabili, dar a renunțat chiar a mai scrie critică mai curînd decît ne-am fi așteptat. ***Generație și creație*** este, în această privință, un volum „postum".

Așadar, lucrul cel mai evident în articolele lui Mircea Martin este rotunditatea lor, structura închisă a ipotezei critice. Autorul mizează pe o formulă memorabilă pe care, fie că o pune la început, fie că o lasă pentru la sfîrșit, o are totdeauna în minte din prima clipă. Iată, aproape la întîmplare, cîteva asemenea formule: *„Ion Alexandru își concepe poezia ca pe o **dezvinovățire** (...). Noblețea lui este de a întîmpina cu fervoare o vină care nu-i aparține și de a o ispăși înainte de a o recunoaște". „Marin Sorescu e un cinic al poeziei"* care *„pare sortit să scrie într-una arte poetice". „La 24 de ani Constanța Buzea pare a-și găsi vocea **îmbătrînind** cu bună știință". „Romanele lui Al. Ivasiuc sînt niște **procese mascate**". „Ion Negoițescu e un **cleric** – religia lui e gratuitatea. Cartea aceasta **(Poezia lui Eminescu)** nu e atît sinteză funcțională, cît operă de rafinament și decadență"*. Faptul că aceste formule sînt premisele criticului nu arată neapărat că ele sînt și spontane. Mircea Martin „lucrează" articolul, îl scrie probabil de mai multe ori, migălindu-l, ascultîndu-i cadența interioară, mereu cu același scrupul de definitiv și de perfect. El nu se încrede în inspirație, ci în elaborare și stilul este elegant și fin, dar tăcut, căzînd ușor în ispita

feminină a cuvintelor frumoase (fervoare, fascinație, seducție etc.). Totuși, cu puțin noroc, cîte o frază devine așa de sugestivă în muzicalitatea ei, încît iertăm calofilia: *„În universul lui Nichita Stănescu, sunetele caută guri care să le rostească, orbitele plutesc în întîmpinarea ochilor, lucrurile așteaptă cuvintele ca să existe, cuvintele fug de lucruri ca să nu piară"*.

Lipsa spontaneității se mai traduce și printr-o teamă exagerată de *discursivitate*. Criticul evită semantic introducerile, digresiunile (zadarnice, dar odihnitoare pentru spirit), adică tot ce ar putea coborî articolul pe o pantă expozitivă sau anecdotică. El intră de-a dreptul în temă, prin poarta strîmtă a unei caracterizări laconice (formulă memorabilă) și ceea ce urmează este mai mult o ilustrare; articolul se termină, în fond, înainte de a începe cu adevărat, iar plăcerea criticului nu este de a analiza, de a-și dezvolta ideea, ci de a o exprima cît mai concentrat și mai definitiv. Mircea Martin este un critic pentru critici și scriitori, fiindcă nu face nici pedagogie literară, nici istorie, nici filosofie; el ia opera în sine, o izolează în eprubetă, după ce a sterilizat în jur totul, și o supune analizei chimice în căutarea individualității inefabile. Dacă ajunge la ea; cum nu este, reduce comentariul la minimum, dispersîndu-se pînă și de referințele culturale (operele sînt rareori comparate între ele, filiațiile par criticului inutile). Este la mijloc o ambiție de a realiza un act critic pur, adică numai estetic. Nu știu dacă, între criticii de astăzi, mai este vreunul atît de fidel criticii estetice, precum Mircea Martin în cronicile sale. Îi rămîne să verifice această consecvență și în cazul unor scriitori ai căror literatură implică neapărat criterii etice, filosofice sau sociale. Critica pură este nostalgia oricărui critic adevărat; dar, în fapt, nu există critică pură. Opera este un ansamblu de circuite, ideologice, morale, tehnice etc., care funcționează simultan, și a vorbi despre realitatea ei inefabilă înseamnă a atinge, vrînd-nevrînd, toate aceste circuite. Ceea ce Mircea Martin știe, de altfel, foarte bine. Iar dacă programul său nemărturisit constă, dimpotrivă, într-o epurare, lucrul mai poate avea și o altă explicație; critica aceasta provine din reprimarea unei vocații pentru teoretic. Doar precizia și subtilitatea limbajului ne lasă să bănuim în autorul *generației și al creației* un estetician, fiindcă în tentativa lui de a intra în concretul literaturii, esteticianul a renunțat la orice partis-pris teoretic, la orice schemă, la orice metodă aparentă, neîncrezîndu-se decît în intuiție.

Cîteva propoziții din *Avertisment* explică această renunțare ca pe un mod de „identificare infinit repetată" dintre analiza critică și „conștiința operei" literare. (O critică de identificare a susținut și

Georges Poulet). E vorba de a reda operei coerența semnificativă printr-o „fidelitate fundamentală". Să urmărim și transpunerea în practică a identificării, în cîteva cazuri precise, adică să examinăm mai îndeaproape articolele.

Cel puțin în două dintre cele consacrate poeziei, identificarea se produce, în articolele despre Nichita Stănescu și Ion Alexandru. Spre a nu repeta observațiile, să ne mărginim la ultimul, neîndoielnic, foarte caracteristic. Criticul își construiește viziunea pe ideea (esențială la Ion Alexandru) a dezvinovățirii și a ispășirii unui păcat originar al omului. Poetul găsește prilejuri de suferință în orice existență și își imaginează o existență a suferinței absolute: „infernul". Dar el nu vrea să ajungă prin infern la purificare și nici să dea suferinței un sens de purgatoriu moral: *„Atitudinea cea mai semnificativă, scrie Mircea Martin, mi se pare a fi, dimpotrivă, dorința de a rezista în această lume, de a rămîne, de a face din propria existență obstinată un criteriu de adevăr. Demnitatea suferinței e mai puternică decît suferința însăși"*. Poetul nu caută absolutul și masochismul său ascunde un orgoliu de extracție țărănească. *„El aparține, deci, fundamental, morții, dar ceea ce îi aparține lui sînt numai cuvintele. Chinul* ***infernal*** *al lui Ion Alexandru este de a voi să se dezvinovățească prin moarte și de a nu o putea face decît prin cuvinte"*. În felul acesta, „infernul discutabil" al poetului capătă o coerență extraordinară care face palpabilă nu o suferință abstractă, nici una psihologică, dar poezia însăși ca formă de suferință, în ceea ce are ea mai real, și mai tainic, mai adevărat și mai misterios.

În cazul prozei, „identificarea" criticului se realizează cu mai mare greutate și nu pentru că i-ar lipsi pătrunderea (în definitiv, cam tot ce scrie el despre Al. Ivasiuc, N. Breban și ceilalți este superficial exact), dar pentru că genul lui de critică se realizează mai ales prin poezie: o critică a poeziei. Trebuie să existe însă și o excepție care să confirme regula: articolul despre ***Îngerul a strigat,*** magistral. În sfîrșit, Mircea Martin consacră o parte din cronici cărților de critică. Se întîmplă ce era de așteptat să se întîmple; cînd opera critică are, ea însăși, o coerență superioară, asemănătoare cu aceea a poemului ***(Poezia lui Eminescu)*** sau a romanului ***(Viața lui Al. Macedonski),*** Mircea Martin regăsește ritmul ideal al structurilor sale critice. Dar cînd sînt în discuție culegeri de articole, eterogene ***(Aspectele literare, Atitudini*** ș.a.) stilul cronicii literare, descusute și liniare, iese la suprafață. Inegalitate, așadar fatală.

Generație și creație este cartea unui remarcabil critic.

(Contemporanul, nr. 5, 1970)

„Critică şi profunzime"

Mircea Martin reuneşte în ***Critică şi profunzime*** cîteva din studiile scrise în ultimii cinci-şase ani, mai exact, după ce a renunţat la comentariul curent de carte care i-a adus, se ştie, un bun volum ***(Generaţie şi creaţie)*** de cronici, consacrate celei mai tinere literaturi, însă conţinînd deja semnele dezerţiunii premature din publicistica propriu-zisă. Cronica literară presupune un anume temperament care se vede că i-a lipsit. Studiile ulterioare aparţin unui teoretician, obligat mai puţin să judece decît să caracterizeze. Mircea Martin, critic plin de scrupule, foarte reticent în păreri, luîndu-şi mii de precauţii, cam indecis (nu şi în expresie), a preferat, la treizeci de ani, ca atîţia alţii înaintea lui, confortul studiului de bibliotecă. Nu e nimic condamnabil în asta şi înclin să cred (am crezut din capul locului) că „accidentul" îl reprezintă, într-o carieră ce va afirma un specialist în estetică, debutul lui de cronicar.

Critică şi profunzime este doar prima parte dintr-un studiu ce va continua cu ***Istorie şi profunzime*** şi va trata despre critica modernă europeană (limitată la domeniul francez, ca şi ***De la Sainte-Beuve la noua critică*** a lui Savin Bratu). În ***Argument*** metoda întrebuinţată apare clar: *„Efortul constant al exegezei a fost să refacă de fiecare dată coerenţa unei concepţii critice personale, mai mult decît s-o înscrie în tipare generale şi s-o subordoneze astfel. Am încercat să ne ţinem cît mai aproape de texte, să intrăm în intimităţile de gîndire, uneori contradictorii, ale autorilor, să aprofundăm prin identificare demersul lor. Generalizările – cîte sînt – vor să apară numai din imediata proximitate a obiectului concret"*. E o recunoaştere francă şi trebuie să admitem că aproape toate notele criticii lui Mircea Martin sînt aici: descriere minuţioasă dinăuntru, identificare ce nu exclude distanţa, frică de generalizare. Mai departe, autorul ne sugerează că, deşi născute pe parcurs, ideea şi unitatea cărţii sînt de găsit *„în ceea ce dialogul angajat cu fiecare personalitate în parte scoate ca numitor comun pentru însăşi definiţia actului critic"*. Aşadar: ce leagă între ele „transcendenţa tehnică" a lui Paul Valéry, „conştiinţa totală" a lui Marcel Raymon, „senzaţia" lui Jean-Pierre Richard şi acea facultate care nu se confundă nici cu intelectul, nici cu pura intuiţie (deşi le implică) pe care o defineşte Gaëtan Picon? Ideea de profunzime. Dar ce vrea să zică asta şi în ce măsură ea priveşte şi, pe psiho-critici, sociologi marxişti, structuralişti, sartrieni etc.? Procedînd prin sondaj, Mircea Martin ne lasă să credem că el nu exclude din principiu celelalte direcţii. Totuşi profunzimea rămîne evaziv explicată în

Avertisment: *„Profunzimea despre care vorbesc unii dintre criticii prezenți în volum este o profunzime a spiritului, nu a inconștientului, ea păstrează un sens al totalității, se lasă îmbogățită de simțuri și luminată de istorie"*. Frumos și vag. Ca și Savin Bratu, Mircea Martin pare a disprețui lucrarea lui Serge Doubrovsky ***Pourquoi la nouvelle critique,*** deși aceasta nu e un simplu repertoriu (oricum mai bogat decît toate), dar și o încercare de tablou foarte necesar în stadiul actual al discuției. Reproșul principal care se poate face cărții lui Mircea Martin este caracterul sumar al premisei și lipsa unei ordini interioare riguroase. Pe parcurs o parte din chestiuni se vor clarifica și vom avea, chiar, finalmente schița unei teorii a profunzimii. Însă trebuie să străbatem mai întîi două sute de pagini de analize minuțioase fără hartă și fără busolă. Criticul preferă să-și determine ideea prin inducții succesive, dar nu putem ști totdeauna unde se termină rezumarea opiniei și începe comentariul personal. Proximitatea textului analizat ne înșeală adesea. Mănușa critică se confundă cu mîna. La aceasta contribuie și un stil de o maximă discreție, elegant și fără nerv pînă la fadoare.

Desigur, multe observații sînt remarcabile, iar unii autori, arborați într-un chip original. Criticul are finețe de gîndire. Despre Sainte-Beuve, bunăoară, se spun cîteva lucruri interesante, mai ales în precizarea sensului pe care-l avea la el contestata metodă biografistă: *„Părerea comună este că metoda lui Sainte-Beauve constă în explicarea operei prin om și că tot aici s-ar afla și eroarea sa. În ce ne privește, credem că reconstituirea istorică și biografică nu reprezintă pentru el mijloace ori etape intermediare în analiza operei; acestea se confundă cu însăși critica lui, cu scopul ei ultim, căruia analiza îi este subordonată* [...] *Altfel spus, greșit nu e faptul că îl interesează biografia mai mult decît opera. În ciuda aparențelor, specific beuviană rămîne mai degrabă folosirea operei în conturarea biografiei, decît folosirea biografiei în conturarea operei"*. Și încă: *„Saine-Beuve* ***recunoștea*** *chiar dacă nu* ***aprecia,*** *definea exact chiar dacă judeca greșit, și poate că nu greșim recunoscînd, la rîndul nostru, manifestîndu-se aici geniul critic însuși, într-una din ipostazele lui esențiale și perene"*. Capitolul despre Brunetière fiind prea expozitiv (și declarînd, fără a-l demonstra, tocmai rostul lui ca precursor al pozitivismului modern), acela despre Marcel Raymond marchează foarte bine ruptura de tradiția franceză a criticii istoriste. ***De la Baudelaire la suprarealism*** e caracterizată, sub acest raport, cu subtilitate: *„De fapt, Marcel Raymond nu studiază o mișcare poetică, o operă sau o epocă anumită, ci Poezia, în diversele ei metamorfoze...*

Cartea lui este o epopee a formelor poetice, nu o istorie a poeziei, o evocare pasionată a acelui lung poem pe care, spunea Shelley, îl scriu poeții de la începutul lumii. Ea pare numai un fragment, arbitrar început și întrerupt, dintr-o Poveste a Poeziei care se poate lipsi de poeți sau îi inventează ca o scuză pentru greșeala ei". Putem reține și imputarea esențială ce se face lui Valéry: *„Refuzînd o metafizică a conținutului, Valéry nu evită o metafizică a formei. Imanența ei rîvnită e pierdută prin generalitate, idealitate, virtualitate.* [...] *Dacă acceptăm că în spațiul artistic virtualitatea reprezintă tot un fel de transcendență, atunci formula care i-ar aproxima proiectul ar putea fi aceea de transcendență tehnică"*. Profunzimea înțeleasă ca implicit (nu ca inconștient) și opusă explicitului, discursivului (nu conștientului) fiind teza lui Gaëtan Picon, Mircea Martin notează la autorul ***Scriitorului și umbra sa*** un semnificativ paradox: *„Dacă la început mișcarea demonstrației a fost una de identificare a esteticii cu critica, acum ea este una de identificare a criticii cu estetica. Altfel spus, și exagerînd pentru claritate, Picon reproșează esteticii că nu e critică și criticii că nu e estetică"*. Dar capitolul cel mai atractiv rămîne acela despre Jean-Pierre Richar, cu totul nou ca viziune, unde nu doar concepția, da și mijlocul critic personal e analizat (și raportat la G. Călinescu). Am găsit în paginile cărții lui Mircea Martin cea mai bună explicare a „senzației" lui Richard, apărat cu argumente precise contra celor ce-l acuză de a ignora că opera nu e doar contract empiric cu lumea, ci și filosofie, morală etc. Senzația, la Richard, spune Mircea Martin, e o formă de spiritualizare și, în adîncul operei unde e descoperită, ea se întîlnește cu intelectualitatea și o senzualizează. Tot aici, comentînd pe Richard, își definește Mircea Martin mai lămurit propria idee de profunzime și, prin ea, un statut al criticii. Jean-Pierre Richard îi oferă punctul de sprijin. Mircea Martin corectează pe autorul studiului ***Poezie și profunzime*** (de la care îi vine probabil sugestia titlului) cel puțin teoretic, chiar dacă ne rămîne încă dator cu dovada aplicației concrete a părerii sale despre o critică, să-i zicem, imanentistă: *„Tot ce e mai semnificativ și mai original într-o astfel de critică este căutarea unui acces direct, a unei prize imediate asupra lumii. Obiectele înconjurătoare sînt sesizate în chipul direct al artistului, pipăite, mirosite, mîngîiate familiar cu privirea. Este acesta un protest implicit împotriva posturii secunde a criticii, sortite să nu ia în posesie decît prin intermediul literaturii, prin amînarea și deformarea ei. Criticul se încredințează acelei absențe pe care lucrurile o reprezintă, într-o operă de artă, încercînd parcă s-o compenseze. El se comportă cu ele ca și cum ar exista cu adevărat,*

le invită să existe a doua oară într-un mod, poate, mai convingător. Ancheta lui se îndreaptă ***nu dincolo de forme,*** *înspre esențe intelectuale, ci, într-un fel,* ***dincoace de forme,*** *înspre materia concretă. Eroare sublimă din partea unui critic! Lumea, prin literatură, nu e nici dincolo, nici dincoace de forme, ea e în imanența însăși a formei. Atîta cîtă este. Prin voința de captare și cuprindere, o asemenea critică atinge nu numai limitele propriului demers, dar și limitele literaturii înseși".*

(România literară, nr. 6, 1975)

„G. Călinescu și «complexele» literaturii române"

Tonul face critica: și acest ton, deopotrivă ferm și moderat, Mircea Martin îl găsește în scurtul *Argument* preliminar al cărții lui despre ***G. Călinescu și „complexele" literaturii române.*** *„Cu toate riscurile pe care le implică o confesiune făcută pe nepregătite, trebuie să încep prin a spune că această carte e un proiect de adolescență",* declară criticul din capul locului. Ideea de a scrie despre G. Călinescu l-a urmărit de la prima lectură a ***Istoriei,*** pe care o întîmplare fericită i-a scos-o în cale prin anii '50, și care a fost fascinantă. Pe autorul ei îl va cunoaște direct ceva mai tîrziu: *„Vederea omului – temperament focos, teatral și cabotin (sau, mai degrabă, histrionic), premeditînd gesturi spontane, soluții imprevizibile, efecte hilariante și mizînd astfel pe complicitatea masivă a auditoriului – n-a adăugat nimic esențial fascinației exercitate de opera sa..."* Această mărturisire este foarte prețioasă. Ea divulgă de fapt adevărata natură a relației criticului de azi cu criticul de ieri și care tocmai una de fascinație nu este. Fascinația presupune subjugare, iar Mircea Martin, dovedindu-se sensibil la „inteligența repede mergătoare la țintă" a lui G. Călinescu, după cum recunoaște în limbajul chiar al acestuia, și la greu egalabila lui artă a „metaforei suverane", rezistă în schimb efectelor actoricești sau, poate, vrăjitorești, ale „iluzionistului" care era G. Călinescu. Aceste efecte **nu adaugă nimic** impresiei inițiale, consolidată ulterior prin frecventarea statornică și lucidă a operei. Respingînd, deopotrivă, denigrarea și **exaltarea,** Mircea Martin dorește să rămînă senin în mijlocul exagerărilor: *„Cartea aceasta nu se va situa la mijloc între două excese contrare ci, pe cît îi va sta în putință, deasupra și în afara lor".* Aici nu e simplă chestiune de principiu profesional, dar și de înclinație temperamentală. Critica lui Mircea Martin evită excesele în chip, aș zice, spontan. Ea este generoasă, dar nu entuziastă; exactă, calmă, pînă la marginea lipsei de nerv uneori; mai dispusă a cumpăni de două ori

argumentele decît a recurge din prima clipă la cel care pare mai atrăgător; sacrificînd ideii expresia şi riscînd, în felul acesta, să nu fie la fel de strălucitoare pe cît este de temeinică. Nimic mai deosebit, aşadar, de critica lui G. Călinescu însuşi, barocă, flamboaiantă, excesivă. Din acest contrast – de care Mircea Martin n-are cum să nu fie conştient, deşi nu-l asumă decis – rezultă o parte din farmecul cărţii lui de astăzi. Dacă ar fi să adapteze doi termeni a recent dispărutului Mac Luhan, aş zice că subiectul cărţii fiind „cald" (şi, vom vedea, nu doar G. Călinescu e răspunzător de acest lucru, dar contextul însuşi al problemelor), tratarea critică este „rece".

Acest întîi volum dintr-un studiu care, cum sîntem informaţi, va mai cuprinde un al doilea, se ocupă de „sensul tradiţiei" la G. Călinescu. În celălalt, va fi vorba de raportul specificităţii naţionale cu universalitatea. Ariile celor două probleme se intersectează nu o dată şi trebuie să aşteptăm încheierea studiului ca să ştim dacă fiecare aspect a fost examinat la locul cel mai potrivit; de exemplu, dacă e posibil să vorbim de raporturile pe care concepţia lui G. Călinescu în chestiunea evoluţiei organice a culturii noastre le întreţine cu alte concepţii (cum ar fi acelea ale lui Lovinescu sau Iorga), fără a pomeni totuşi de ***Spiritul critic*** al lui G. Ibrăileanu. Cel mai interesant lucru din primul volum rămîne un întins prolog consacrat „complexelor" literaturii noastre. Ceea ce urmează nu mai are aceeaşi bătaie mare a ideii, constînd într-o descriere a ideologiei culturale a lui G. Călinescu, e drept, foarte sigură, oferind toate garanţiile de obiectivitate, dar în care spiritul teoretic al autorului însuşi se manifestă cu multă timiditate; şi dacă el sugerează totdeauna erorile, nuanţele, contradicţiile, nu dezvoltă niciodată vreo teză proprie, dincolo de schiţa cea mai sumară.

Observaţia liminară din prolog este aceea că pionierii culturii noastre nu au avut sentimentul nici unui handicap istoric: abia în frazele tîrzii ale evoluţiei, sentimentul handicapului istoric dă naştere unor adevărate „complexe", pe care diferitele construcţii teoretice, de la maiorescienele forme fără fond la sincronismul lovinescian şi mai încoace, încearcă să le conştientizeze sau, din contra, să le mascheze. *„Numai insuficienţele devin probleme"*, spusese Ralea, citat de Mircea Martin. În lumina însă a propriei teze, criticul putea preciza că nu pur şi simplu insuficienţele, cît **resimţirea** lor ca atare devine problemă. Coborînd pe firul istoriei pînă în epoca paşoptistă, Mircea Martin descoperă acolo sursa multora din doctrinele ulterioare. Mesianicii utopici, cum i-a numit G. Călinescu, sînt la originea doctrinarilor exaltaţi ai afirmării naţionale, ca Hasdeu, Iorga şi alţii.

Mesianicii pozitivi anticipează la rîndul lor doctrinele lui Maiorescu sau Lovinescu. Felul cum se împletesc aceste ramuri (căci direcția *„reprezentată de Hasdeu și Iorga se racordează la doctrina autohtonistă a lui Kogălniceanu și Russo, în vreme de Lovinescu, prin justificarea dată* ***importului integral,*** *îl poate revendica pe Heliade ca precursor")* e înfățișat cu pătrundere de critic, atent mereu să nu piardă din vedere nici una din laturile fenomenului analizat. Dar ce înseamnă un „complex"? Definiția dată de Mircea Martin este următoarea: *„Avem de a face cu un «complex" atunci cînd în cuprinsul sau în urma judecății defavorabile apar exagerări, respectiv diminuări ale proporțiilor reale, restricții ori generalizări abuzive, încercări compensatoare în alte planuri sau, pur și simplu, răsturnarea planurilor ca atare, și, mai ales, a criteriilor".* Și: *„«Complexul» se recunoaște însă nu numai prin deformările produse, ci și printr-o anume repetabilitate obsesională".* Importantă este și explicația criticului că dacă istoria literaturii noastre nu poate fi înțeleasă în afara acestei tendințe de permanentă compensare, care indică prezența „complexului", ea nici nu se confundă cu istoria „complexelor" ei.

Meritul acestei, cum spune singur, hermeneutici a complexelor, pe care o practică Mircea Martin constă în primul rînd în chiar punerea problemei. Rezolvarea este aici într-un fel implicită, căci un „complex" se tratează ca și o obsesie, prin conștientizare și prin adîncire. Ca să putem merge mai departe în cunoașterea de noi înșine, trebuie să înfrîngem o barieră psihologică și să înlăturăm un tabu.

Din capitolele următoare, cel mai substanțial mi s-a părut acela consacrat ruralismului în viziunea călinesciană. Originale, ingenioase sînt și capitolele despre limbă și despre cucerirea tradiției, ultimul, mai ales, părînd mai puțin marcat de o anume inhibiție teoretică a autorului, care avansează ipoteze mai noi și mai curajoase decît în celelalte. Ar fi greșit să se înțeleagă că discuția se limitează în acestea la G. Călinescu, Iorga, Lovinescu, Blaga, Pîrvan nu sînt doar invocați, dar doctrinele lor sînt examinate cu multă aplicație, demontate în mecanismele lor și comparate unele cu altele și toate cu ale lui G. Călinescu însuși. Accentele sînt puse corect, deși niciodată prea apăsat, nuanțele relevate cu grijă (căci, uneori, de astfel de nuanțe atîrnă esențialul), fără totuși să sufoce textul (al cărui desen rămîne mereu vizibil cu ochiul liber). Cartea lui Mircea Martin este dintre acelea care, prin eleganța și cumpănirea argumentației, fac posibilă o discuție onestă și foarte utilă.

(România literară, nr. 7, 1981)

„Singura critică"

Cu articolele, studiile şi interviurile adunate sub titlul ***Singura critică** (Cartea Românească),* Mircea Martin revine, după propria mărturisire, în actualitate, arătîndu-se preocupat *„de condiţia criticii, de rostul şi de posibilităţile ei în ambianţa literaturii contemporane"* ***(Argument,*** p. 5). Spre a nu eluda spiritul mărturisirii, să citez şi precizarea: *„dacă admitem că a scrie despre Blaga sau Fundoianu, despre G. Călinescu sau Jean-Pierre Richard însemna a o fi părăsit"*. Actualitatea, firește. Autorul însuşi nu împărtăşeşte sentimentul acelor comentatori ai săi care *„au ţinut să consfinţească retragerea mea din critica **la zi,** şi să presupună cu tandreţe că ea va rămîne definitivă"*. Şi, totuşi, dacă nu o abdicare, un fel de retragere din actualitate s-a petrecut, după cronicile de acum aproape două decenii publicate în ***Generaţie şi creaţie,*** fie şi numai prin faptul că Mircea Martin a preferat, din cele trei tipuri de critică distinse într-un interviu (p. 263–264), – de întîmpinare (valorizantă), de situare (sincronică) şi de analiză (diacronică, hermeneutică) – pe cea din urmă. Nu are, cum spune mai departe, nici promptitudinea, nici regularitatea unui foiletonist (deşi îi place să sublinieze faptul de a fi scris cel dintîi despre o carte): ţine totuşi să se implice în procesul de afirmare a literaturii contemporane. Revenirea începe cu critica: nu republică recenziile risipite prin reviste, în decursul anilor, ci studiile rezultate din recitirea integrală a unor autori şi cîteva din pledoariile ocazionale în favoarea criticii. Atitudinea principală, învederată de noul volum este tocmai o astfel de pledoarie: *„Cîtă vreme încercări de izolare şi de marginalizare a criticii se mai produc, o asemenea pledoarie nu e inutilă. Pînă la urmă tot se va înţelege de către toată lumea cît de adînc şi de vital e împletită critica în evoluţia unei literaturi şi a unei culturi. Nu orice critică, firește, ci mai ales aceea care îşi ia în serios misiunea fără s-o absolutizeze în vreuna din apariţiile individuale, care se devotează fără profituri scontate, care îşi defineşte personalitatea printr-o convergenţă constructivă, nu prin diferenţiere cu orice preţ"* (p. 7–8).

Aici găsim programul fundamental al lui Mircea Martin şi crezul lui cel mai intim. Trebuie să recunosc că, spre cinstea lui, criticul îl respectă cu strictețe în toate textele, atît în cele „ocazionale", care deschid şi închid volumul de față, cît şi în portretele ample de critici din secțiunea mijlocie. Ideea unui soi de necesar pluralism critic apare în orice ocazie, chiar şi în succintele intervenții pe tema funcției criticii, a obiectului şi scopurilor sale, în care, deşi nu are cum intra

totdeauna în fondul lucrurilor, autorul îşi exprimă cu limpezime punctul de vedere. Aceste articole au, înainte de orice, o „ţinută" remarcabilă, uşor academică, învăţată de la Vianu, un ton care impune respect: polemice, deseori, în spirit, nu sînt niciodată agresive în stil; se feresc de exagerare, de vehemenţa gratuită care ne dezgustă uneori în publicistică, de procesul de intenţie; încearcă să convingă prin justeţea argumentelor, nu prin tăria vocabularului. A pleda în favoarea criticii înseamnă, desigur, în primul rînd, a o folosi cu demnitate. *„Suspiciunea faţă de critică* – scrie Mircea Martin (p. 61–62) – *n-a fost şi nu este altceva decît suspiciune faţă de intelectualitate şi faţă de cultură în genere"*. Profesionalismul criticului ne dă gradul exact al angajării lui (şi invers): *„Criticul este «dezinteresat» tocmai pentru că e interesat exclusiv în judecata care constituie chiar propria sa operă"* (p.63). Dacă lăsăm la o parte nemulţumirile scriitorilor înşişi, criticul actualităţii este „contestat" mai ales din două direcţii: dinspre spiritul universitar, „serios" şi conservator; şi dinspre adepţii noilor metode (respinse, la rîndul lor, de unii cronicari). Mircea Martin nu ezită să lege această delicată situaţie a foiletoniştilor – aflaţi la răscrucea unor mari curente de opinie – de avantajele pe care ea le poate aduce, cel mai de seamă fiind „puterea" pe care ei o deţin la „bursa valorilor" literare. Sînt de acord cu analiza autorului, dar aş face o precizare: a alege, dintre posibilităţile oferite de critică, pe aceea foiletonistică este o problemă de vocaţie, de temperament, în mai mare măsură decît una de interes sau de dorinţă personală imediată, cum înclină să creadă, dacă nu greşesc, Mircea Martin, care adoptă în diagnosticul lui o poziţie pe jumătate obiectivă, de constatare a fenomenului, şi pe jumătate subiectivă, de apreciere a lui; sînt şi eu convins că recenzia devine, în mîna unor arivişti intelectuali, un mijloc eficient de promovare socială, dar nu ştiu de ce i-am cruţa pe acei pseudo-critici şi istorici literari care, la fel de „interesaţi" într-o promovare rapidă, fac carieră cu ajutorul compilaţiilor şi al lipsei reale de opinie, mascată de o „ştiinţă" adunată peste noapte. Nu mi se pare, apoi, că mai este cu adevărat actual conflictul între subiectivitatea critică, manifestată de obicei în foiletonism, şi obiectivitate. Acest conflict era foarte viu prin anii '60, dar astăzi, sub presiunea metodelor moderne, însuşite şi de recenzenţi (pînă la abuz, în unele cazuri), s-au împuţinat considerabil tentativele de teoretizare a impresionismului, care par, cînd se produc, de modă veche. De altfel, Mircea Martin însuşi pledează foarte frumos pentru impersonalitate ca „probă a depăşirii de sine" şi afirmă că *„singura critică acceptabilă e cea care nu se consideră pe sine* ***singura****, vreau să zic, singura care contează"* (p. 78). Definiţia lui

merită a fi reținută: *„Critica înseamnă înțelegere... Ea nu este iubire, pentru că iubirea se dispensează de înțelegere, e necondiționată... Cred că un critic ar trebui să înțeleagă și ceea ce nu iubește, după cum ar trebui să se apropie cu iubire de ceea ce nu înțelege"* (p. 80).

O confirmare imediată a acestei nobile definiții descoperim în portretele de critici care urmează. Mircea Martin însuși e de părere că *„moralitatea criticului se verifică mai cu seamă în atitudinea față de ceilalți critici"* (p. 79). Un portret admirabil face autorul lui Edgar Papu, care i-ar fi inculcat *„sentimentul infinitului literar"* (p. 86): naiv nu **ca intelectual, ci ca un intelectual,** fostul nostru profesor de literatură universală este mai curînd un disociator de forme și de idei decît unul de valori. Iată concluzia, prea frumoasă ca să nu fie și adevărată, a studiului lui Mircea Martin: *„Nu e deloc întîmplător faptul că singura polemică notabilă pe care a purtat-o spiritul blînd, senin și caritabil al lui Edgar Papu a fost aceea cu Ș. Cioculescu. O incompatibilitate se lasă aici întrezărită, de ordin temperamental și chiar ideologic. În vreme ce Ș. Cioculescu este raționalist (iluminist), disociativ, ironic, **critic** în sensul beuvian al termenului, «bîrfitor», înclinat spre infinitul mic al detaliilor de epocă, pe care știe să le guste și să le prezinte ca nimeni altul, cunoscător mai cu seamă al literaturii franceze, E. Papu e contemplativ, romantic, spiritualist, asociativ, serafic, plutitor pe deasupra lucrurilor, deschis spre lumea largă și cu precădere spre îndemnul catalitic german. E. Papu e un naturist avînd nostalgia infinitului bibliotecii imaginare, Ș. Cioculescu e un citadin scotocitor în anumite rafturi de cărți recunoscute după felul legăturii și al tipăriturii"* (p. 102). Excelente pagini consacră Mircea Martin „despărțirii" lui Adrian Marino de Călinescu, apropiindu-l pe autorul ***Dicționarului de idei literare*** de Starobinski și de Spitzer (la fel cu care caută un etimon spiritual în cultură) și sugerîndu-i două paradoxuri constitutive: în aceea că se arată mult mai încrezător în ficțiunea teoretică decît în aceea artistică; și în combaterea publicisticii cu o vivacitate esențialmente publicistică (*„Se refuză Marino ca jurnalist fiindcă ignoră sau, dimpotrivă, fiindcă nu se ignoră?"*, p. 137, 138). Asemenea observații profitabile critic îi sînt prilejuite lui Mircea Martin și de ceilalți autori comentați: el notează *„retorica indeciziei"* la L. Raicu (p. 163), unul din rarii critici de azi pentru care „sufletul" există (și corpul, aș adăuga, gîndindu-mă tot la acela al scriiturii), înrudit cu Ibrăileanu și cu Blanchot; definește pe Gh. Grigurcu drept *„un virtuoz al protocolului de imagini"* (p. 220) și, intrînd oarecum în stilul plastic al acestuia, îi schițează *„alura de Cupidon intransigent"* (p. 227); remarcă *„stilistica temelor"* (p. 230) la Liviu Petrescu sau vede la Al. Călinescu *„un poetician al prozei"* (p. 242).

Se vede bine de aici că Mircea Martin are aceeaşi înţelegere pentru critici aparţinînd de două tipuri în principiu opuse: aceia la care **identificarea** e totul (Papu, Raicu, Grigurcu) şi aceia la care **relaţia** stă pe primul plan (Marino, Al. Călinescu, Liviu Petrescu). Fără efort vizibil, autorul ***Singurei critici*** găseşte măsura corectă pentru ambele forme de critică literară, practicînd el însuşi mai curînd una de relaţie decît de identificare, bazată pe distanţă intelectuală faţă de text, dar izbutind, la rigoare, să-şi însuşească şi o parte din virtuţile fundamental artistice ale celeilalte, într-un remarcabil echilibru ideologic şi stilistic.

(România literară, nr. 22, 1986)

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY

VIRGIL NEMOIANU

„The Taming of Romanticism"

Din motive lesne de înțeles, n-am putut comenta niciodată în trecut la cronica literară cărți apărute în străinătate ale unor scriitori români trăind în exil. Numărul lor este foarte mare. Destule mi-au parvenit și le-am și citit, în anii din urmă. De altele doar am auzit. La cîteva, extrem de puține, am izbutit să mă refer, înșelînd vigilența cenzurii (care mai și închidea cîte un ochi), cum este de pildă chiar aceasta, a lui Virgil Nemoianu. ***The Taming of Romanticism (Îmblînzirea romantismului),*** de care mă ocup mai pe larg în continuare, după ce i-am rezumat ideile într-un articol din „România literară" nr. 25 din 1988. Este vorba despre un studiu temeinic și, cred, fundamental, de care de altfel m-am folosit copios în capitolul consacrat literaturii romantice din ***Istoria critică a literaturii române,*** așa cum se va putea vedea peste cîteva luni, la apariția ei. Prezentînd ***The Taming,*** René Wellek, unul din teoreticienii importanți ai romantismului, spunea că este o „impressive work" a cărei teză principală este „entirely convincing". Această teză pe de-a-ntregul convingătoare va face obiectul cronicii mele, nu însă înainte de a spune că studiul are șase capitole, dintre care primul ***(The Dynamics of the Romantic Period)*** conține teza de bază, celelalte examinînd romantismul englez al epocii Biedermeier, dublu demaraj al romantismului francez, romantismul estic (inclusiv cel românesc), ironia romantică și romanul istoric romantic.

În aria culturală germană s-a creat la un moment dat opoziția între un prim romantism (numit de Nemoianu **high romanticism,** H. R.) și un stadiu ulterior, căruia Friederich Sengle i-a consacrat în deceniul trecut o uriașă monografie și l-a numit **Biedermeier** (B.R.). Deja în anii '30 ai secolului nostru, istoricii literari germani au stabilit cîteva trăsături comune acestui B.R., cum ar fi intimismul idilic, lipsa pasiunii, confortabilitatea, militantismul, conservatismul, resemnarea ș.a. Termenul ca atare (inițial peiorativ, apoi recuperat) vine de la Gottlieb Biedermeier, un personaj inventat în 1855 de doi ziariști münchenezi și menit a desemna un soi de John Simpleton local, adică pe filistinul mic burghez. Sengle e cel care l-a utilizat pentru toată epoca dintre 1815 și 1848, în locul aceluia clasic de **Goethezeit,** și l-a opus primului romantism din jurul lui 1800. După Sengle, precondiția generală a fost insecuritatea creată de revoluția franceză și de războaiele imperiale care au făcut ca Restaurația să pară lipsită de

soliditate. Refugiul în tihna familială şi sufletească, reformismul calm de aici provin. Cine a văzut filmul lui Wajda, **Cenuşă**, îşi dă seama imediat care e natura fenomenului. Sengle conchide că este o strînsă legătură între idiliştii conservatori şi progresiştii ironici, între Mörike şi Heine, care sînt două feţe ale aceleiaşi monede. B.R. din vremea restauraţiei a respins pretenţiile vizionare şi titanice ale H.R., revenind uneori la valori ale secolului anterior, luminist, şi la unele din formele lui utilitare – zweck-formen – precum epigrama, aforismul, poezia didactică şi satirică, fabula, epistola.

Pentru Virgil Nemoianu, care porneşte de la aceste premise (le-am rezumat după el), problema este în fond dublă: determinarea cît mai precisă a conexiunilor din interiorul modelului Biedermeier, şi stabilirea unui echivalent al acestei structuri existente în Germania şi în restul Europei de vest şi de est. (*„This book is devoted to the investigation of these and related topics"*, p. 17). Ca să ajungă să precizeze natura şi consecinţa modelului B.R., Nemoianu are în vedere două opinii recente despre romantism în general şi anume acelea ale americanilor M.H. Abrams şi Michael Cooke, ambele înţelegînd esenţa romantismului ca o **unitate.** Pentru Abrams, romantismul este un scenariu (plot) generat de secularizarea unor concepte teologice (cum ar fi modelul biblic al paradisului, al căderii şi reînvierii etc.). Pentru Cooke, romantismul înseamnă includere. Aceste noi definiţii se plasează la alt nivel decît cele clasice (procedee şi forme manipulate raţional) de pînă la Wellek, şi anume la nivelul relaţiilor subconştiente proiectate din psihismul individual asupra proceselor colective. Nemoianu introduce noţiunile de **human model** şi de **societal model,** „factori-cheie" în autodefinirea grupurilor umane, atît ca generaţii, cît şi ca societăţi, sau a epocilor istorice. El scrie: *„Modelele umane şi sociale trebuie privite ca încorporare a unor valori şi atitudini; ele sînt tipuri umane ideale, a căror prezenţă poate fi constatată empiric prin frecvenţa lor în discursul literar sau de orice fel. Ele servesc ca standarde pentru aspiraţiile sociale ale unor largi şi decisive segmente din societate şi creează forma nu doar a unor manifestări culturale (pictură, muzică, religie) ale grupului, dar, ţin să precizez, şi a altor caracteristici (maniere, politică, mentalităţi, comportare economică)"* (p. 23). După părerea autorului, modelele acestea trec prin două faze: cînd sînt introduse şi cînd sînt asimilate. În prima, ne aşteptăm ca paradigma să fie pură şi clară, iar conflictul cu materialele socio-culturale din jur să fie exploziv. Faza a doua va fi mai diversă şi mai acomodantă, iar energia primară a modelului mai scăzută. În ce priveşte modelul romantic propriu-zis, Nemoianu descoperă în inima

tuturor schimbărilor produse de el expansiunea (p. 25): în spaţiu, în timp, în cunoaştere, în societate, în capacităţi. Şi: *„Miezul acestui romantic model, al celei mai pure forme romantice – posibila-imposibila expansiune a eului către identificarea neasemenea cu universul – este instabil şi exploziv (...) Intensitatea aproape mistică a nucleului romantic nu poate dura mult"* (p. 27). Abia cea de a doua fază, tîrzie şi calmă, a romantismului, durează destul pentru a-l configura complet şi decisiv. Înainte ca modelul romantic să dispară în polarităţile epocii victoriene, el trece în mod necesar, şi în toată Europa, prin această a doua fază (extrem de asemănătoare cu Biedermeierul german descris de Sengle), în care îşi pierde o parte din coerenţa originară, din unitate şi din intensitate, dar nu şi forma lui de bază. Al doilea romantism, **îmblînzit**, nu rupe legătura cu mişcarea revoluţionar-spirituală a primului: îi continuă şi-i diversifică nucleul, îl diluează etc. (p. 28–29). Putem spune cu Nemoianu că B.R. este o *„secularizare a unei secularizări"*. Şi: *„Romantismul trebuie să devină tăcere sau acomodare. Orice romantism practic este un romantism tîrziu"* (p. 29).

Ce se observă din această dinamică a modelului este că B.R. reprezintă o dare înapoi (trebuie interpretată ca una de la general şi universal la particular şi local. Scenariul romantic se referă în B.R. la o ţară, la o clasă, la un colţ de pămînt, la o familie. Aşa ia naştere idilismul domestic. Problematica cea mai vie de conştiinţă se refugiază în sufletul individului. Locul paradigmaticei regenerări, al speranţei de reînviere este psihicul uman. Egotismul lui Vigny se substituie conştiinţei globale a lui Blake, subiectivitatea lui Mörike transcendentalismului lui Fr. Schlegel). Dominatorul comun pentru B.R. este istoria: a captura trecutul devine garanţia viitorului. Revenirea la starea paradisiacă (aceea din scenariul lui Abrams) este înţeleasă ca revenire la un anumit moment istoric (sub acest raport, toamnele istorice sadoveniene sînt tipic B.R.). Renaşterea, ca şi restauraţia, sînt istorice. În al doilea rînd, sfărîmîndu-se, unitatea primară a H.R. dă naştere unui mare număr de opoziţii specifice pentru B.R. Dacă la Novalis, Coleridge, Schelley raţiunea nu era respinsă, ci integrată într-un întreg mai înalt, la romanticii Biedermeier, ea este opusă (şi retoric!) simţirii. Tot aşa, fuziunea dintre imaginaţie şi natură de la Wordsworth, Blake, Coleridge, devine acum separare şi contradicţie. Natura şi cultura se opun din nou. Senzaţionalismul şi predica morală se iau de mînă (Hugo, Gogol) într-o veritabilă schizofrenie literară. Viziunea profetică lasă locul speculaţiei psihologice. A treia cale de retragere din viziunea regenerativă şi

totalizantă H.R. era organicist. B.R. caută analogii de detaliu mai practice. Iubirea absolută, totalitarismul sexual (Sade) devin afecțiune familială. Eroii erotici B.R. sînt și ei **îmblînziți** (de exemplu Rochester din **Jane Eyre**). Voga clasică se întoarce (la Platon sau Keats). În fine, unele forme H.R. sînt reluate în gamă ludică și ironică (B.R. care are unele asemănări cu post-modernismul actual).

Oricît de diverse (adaugă Nemoianu), romantismele europene Biedermeier, indică toate un centru față de care reprezintă o dare înapoi de felul celor deja arătate. De aici, o notă comună: *„Lașitudinea generală, melancolia, anxietatea, ca și ironia decepționată, sînt legate de teama identității pierdute și a căutării tatălui"* (p. 36). În țările de est absența unui H.R., ca **background**, conduce la o *„perspectivă dialectică"*, specifică, pe care Nemoianu o va analiza pe larg în capitolul al patrulea **(Eastern, European Romanticism: Patterns of Substitution)**. Ideea generală (pe care o reținem aici) este următoare: *„Fazele romantismului și dezvoltarea lui lăuntrică pot fi foarte bine discutate în funcție de un model unificat: modul cum succesiunea acestor faze se petrece în diferitele arii europene variază de la caz la caz"* (p. 120). Modelul ca atare îl oferă studiul lui Gershencron despre industrializare, care afirmă principiul că, rezultatele procesului fiind aceleași, căile diferă totdeauna. În Anglia și, mai pe scurt, în Germania și Franța, fazele succesive ale romantismului au fost: Luminism (neoclasic) – Luminism (preromantism ori clasicism modificat în diverse direcții) – H.R. – B.R. În toate celalte țări europene, fie lipsesc cu totul unele etape, fie ordinea lor apare schimbată, fie o etapă le absoarbe pe cele vecine. Mai ales aceasta din urmă *„simultaneous occurence of several phases"* (p. 122). Este de un remarcabil interes pentru noi, Istoricii literari din estul Europei au emis de obicei trei feluri de teorii referitoare la situația romantismului propriu: localiste, mimetic (epidemică) și telescopare. Ultima i se pare cea mai acceptabilă lui Nemoianu (sprijinită bine pe modelul economic al lui Gershencron). El scrie: *„Luminismul a produs romantism (la noi – N.M.), romantism nu într-o dialectică a succesivului și continuității, ci mai cu seamă într-una a simultanului..."* (p. 123). Cea mai netă conformare la modelul Gershencron ar fi constatat în literatura poloneză, unde algoritmul e aproape complet (nu e obligatoriu ca o literatură să repete fazele altora sau ale modelului general ca atare; nu există certitudinea întîrzierii; nici o literatură din est n-a dezvoltat prima paradigmă romantică, neputînd-o învinge pe cea luministă cu de la sine putere; impulsul extern a condus însă imediat la acest rezultat ca o dorință de sincronizare; n-a existat în fond o poziție violentă între

romantism şi luminism în nici o țară din est, ci o acomodare reciprocă şi o substituire permanentă; romantismul răsăritean este în multe privințe analog cu B.R., dar într-o variantă estetică şi socială mai sofisticată: ritmul contrapunctic şi policentrismul constituie un avantaj).

Acesta fiind mecanismul (remarcabil prin coerență), să vedem în fugă şi aplicația la romantismul nostru. După părerea lui Nemoianu, Şcoala Ardeleană ar fi dezvoltat deja o componentă romantică radicală (de tip H.R.!), moştenită apoi de Cipariu (obsesia purității limbii şi a rasei, căutarea rădăcinilor istorice ca fabulă şi mitul regenerării după cădere). Autorul consideră că la noi etapele sînt greu de determinat. Nu acceptă de aceea opinia că am avut Luminism pînă la 1830, preromantism pînă la 1848 şi romantism pînă la 1870–1880. E mai degrabă de acord Paul Cornea (*„In hiz fundamental work of the origins of Romanian romanticism"*, p. 124) că perioada 1790–1850 amestecă la noi idilicul-sentimental, neoclasicul luminist şi didacticul cu depline trăsături romantice. Pentru epoca 1830–1860 lucrurile sînt uşor de demonstrat. Alexandrescu, Bolintineanu, Bolliac scriu meditații melancolice, balade orientale şi pitoreşti, pamflete sociale şi se feresc de marea imaginație şi transfigurare. Cel mai de seamă romantic român, Alecsandri, este un moderat, ironic şi politicos, tipic B.R., ca şi Negruzzi ori Odobescu în proza lor, ca şi Ghica, autori de eseuri, convenționali, plăcuți şi eleganți.

Sub toate aspectele, studiul lui Virgil Nemoianu este inteligent şi instructiv, foarte profitabil pentru cercetătorii practici ai romantismului românesc.

(România literară, nr. 4, 1990)

MIHAI ZAMFIR

„Din secolul romantic"

O mică valoare de premoniție, ca să zic așa, au două dintre textele critice strînse de Mihai Zamfir sub titlul ***Din secolul romantic*** *(Cartea Românească)* și anume tocmai acelea din pricina cărora, probabil, cartea a întîrziat o vreme să apară: ***Exilul romantic*** și ***Un imn romantic.*** Ele se referă, desigur, la literatura secolului trecut, ca și toate celelalte, dar închipuiți-vă că ați fi citit următoarea propoziție înainte de 22 decembrie (totuși, cartea are bunul de tipar din noiembrie!): *„În accepțiunea curentă și tehnică a termenului, exilul semnifică absența accidentală – impusă ori aleasă – a unei persoane din aria geografică națională"* (p. 106). Să te ocupi de o asemenea temă era aproape interzis într-un moment în care exilul interior și exterior devenise monedă curentă. Imnul la care se referă cel de al doilea text este, firește, ***Deșteaptă-te, române,*** analizat stilistic de către critic, care a profitat de aniversarea de la 1 decembrie 1988: *„La 1 decembrie 1918, ardelenii cîntau entuziasmați un cîntec devenit valoare independentă și circulantă, desprinsă parcă definitiv de autorul care i-a dat naștere"* (p. 198). Astăzi el este imnul nostru național. Am dat aceste exemple ca să se vadă că istoria literară însăși poate avea actualitatea ei politică.

Mihai Zamfir aplică, în studiile cuprinse în volum, o metodă de analiză pe care a teoretizat-o în ***Cealaltă față a prozei,*** cu doi ani în urmă (și la care s-a mai referit și înainte, practic aproape de la începutul criticii sale), numită oarecum paradoxal stilistică diacronică. Unitatea volumului provine deopotrivă din obiectul cercetării, care este secolul romantic, adică al XIX-lea, acela despre care Ghica spunea că este *„mai mare și mai luminos între toate"*. Un prim studiu încearcă, și cu foarte bune rezultate, să schițeze profilul acestui secol, preocupare mai puțin arheologică decît ar putea să pară, căci spiritul fiecărui secol nu numai se formează în cadrele celui precedent, ceea ce îl îndepărtează pe al XIX-lea de noi, dar se regăsește în spiritul celui viitor, ceea ce ni-l face, brusc, simpatic: *„O voce obscură ne spune* (arată Zamfir la pagina 10) *că modelul secolului XIX nu va fi foarte diferit de cel al secolului XXI"*. Așadar, XXI, nu XX, probabil după regula biologică a transmiterii caracterelor ereditare de la bunic la nepot, din care formaliștii ruși au făcut un criteriu al oricărei evoluții literare. Iată un nou motiv pentru a ne consacra pătimaș observării trecutului; eventualitatea reproducerii în viitorul apropiat.

Cînd începe secolul XIX, ce substanță are el și cînd se încheie? Aceste trei întrebări jalonează discuția. *„Probabil că secolul XIX începe o dată cu Napoleon și se sfîrșește o dată cu primul război mondial"*, afirmă Zamfir (p. 11). Ideea nu e inedită. Inedită e în schimb considerarea existenței unei rupturi, a unei soluții de continuitate, pe care editorul o fixează în jurul anului 1880 și care face ca sub numele de secol XIX să stea laolaltă două secole diferite. Adevăratul *saeculum*, spirit al veacului, pe care i-l putem atribui își află forma abia opt decenii de la debutul lui. Astfel de curioase ieșiri din granițele cronologice brute nu trebuie să ne mire. Un secol început așa de tîrziu, spre 1916, cînd apare noul spirit și se consumă o serie de experiențe-limită. Concluzia autorului merită a fi citată: *„O ultimă privire. Secolul XIX se depărtează de noi rapid, cu fiecare an ce trece. Semnificația sa ultimă pare a fi aceea a nostalgiei. Nu este vorba de nostalgia comună și aproape vulgară după «frumoasele timpuri trecute», nostalgia oricărui secol după formele de viață precedente, prin forța lucrurilor patriarhale; ci de nostalgia după un sistem organicist de existență, pe cale de dispariție. Între secolele XVII și XIX, de exemplu, secole de habitudine deja sedimentară, a existat – din punctul de vedere al vieții cotidiene și al principiilor morale – o continuitate evidentă: aceeași civilizație preponderent agrară, avînd orașul ca nucleu experimentator; același ritm al anotimpurilor și sărbătorilor religioase, care punctau timpul adîncind semnificațiile; aceeași linie de gîndire, de la Pascal la Kierkegaard. Tocmai acest ritm natural-religios, ritm în care principala bogăție este aceea agrară, se rupe în secolul nostru. Ruptură semnificativă și gravă, ale cărei consecințe nu încetăm a le măsura. În trecerea de la «ritmul natural» al secolului XIX la «ritmul artificial» al secolului XX, se interpune o veritabilă mutație existențială..."* (p. 65–66). Trăsăturile minimale ale apusului veac sînt, în concepția lui Zamfir, acestea: fărîmițarea universalității, iraționalism sistematizat, natură vie, reducționisme raționaliste și, *last but not least*, romantism. Analiza autorului se cuvine citită cu atenție, ea furnizînd unele surprize în aprecierea valorilor culturale ale „stupidului secol XIX", cum îl caracteriza un eseist francez, cu multe decenii în urmă, cînd Europa abia se desprinsese de el și mai era animat față de el de porniri revanșarde.

O mai directă aplicație la literatură descoperim în celelalte studii din volum. Dacă acela despre ***Retorica poeziei romantice***, scris în 1976, nu folosește încă, în deplinătatea funcțiilor ei, stilistica diacronică (rămînînd totuși o încercare fundamentală dedicată sistemului tropologic al poeziei noastre din jurul lui 1848),

studiul despre proză ***(Memorie versus Imaginație)*** este cît se poate de caracteristic pentru felul abordării de către Zamfir a literaturii. Cele două concepte din titlu sînt definite întrucîtva altfel decît în dicționarul propriu-zis, ca niște „structuri de sens". De pildă, Memoria se referă nu doar la evenimente trăite anterior de scriitor, dar și la asimilarea unor formule epice anterioare. În această lumină trebuie interpretată o propoziție ca aceea de la pagina 72: *„Proza românească modernă de după 1830 are substanță aproape exclusiv memorialistică, valorificînd la maximum virtuțile documentului preexistent (scriptic ori trăit) și punînd între paranteze imaginația"*. Așa se explică, de asemenea, de ce proza noastră romantică a cultivat genul nuvelei și nu pe al romanului (decît, vom vedea, accidental): *„Nuvela* (scrie Zamfir) *se află angrenată în memorie, de preferință în memoria comună și anonimă, din care se detașează secolul XIX românesc, sub forma memorialisticii de obicei trucate, nuvela este specia prin excelență reprezentativă..."* (p. 75). Romanul, în schimb, cu o origine diferită, scrisă, fără semnificație etică și incapabil de variațiuni pe temă, rămîne un „exercițiu aleatoriu" (ibid.) în literatura românească de dinainte de 1880. Întrucîtva este și cronologia indicată de autor pentru proza romantică de la noi. Într-o primă fază, avem *memorialistica naivă* a generației lui Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri, Russo și Eliade. Naivitatea nu e psihologică, dar stilistică *(„este vorba de o memorialistică pluriformă, imposibil de fixat în rigorile unei singure specii"*, p. 76). Urmează o „paranteză a exilului", în care descoperim proza de tip retorico-biblic a unor Eliade și Russo pe model francez, ca și tentativele de roman popular și inorganic de după 1850. Firul mare al evoluției se reia cu *memorialistica matură* a unor C. Negri, D. Ralet sau Gr. Lăcusteanu, spre a atinge apogeul la Ghica, Sion și Creangă. O noutate este atașarea humuleșteanului de proza romantică: *„Pe scara imaginativului, Creangă personifică ultimul moment din secolul XIX, momentul în care rigorile înseși ale speciei memorialistice vor fi repuse în discuție; de-a lungul a aproximativ o jumătate de secol, convenția fusese cea a relatării unor biografii implicate în istoric, în Historia recunoscută. Creangă execută o mutație parodică, scriind amintiri care întorc spatele istoriei magistrale oficiale, pentru a consemna cea mai anodină dintre biografii..."* (p. 101).

Trec peste alte studii din aceeași secțiune, spre a mă opri la capitolul Eminescu. M. Zamfir îl vede pe marele poet – din perspectiva lui de istorie stilistică – într-o poziție originală, și anume el aparține deopotrivă epocii sale de romantism secund, tardiv, Biedermeier,

şi unui prim romantism, ca şi inexistent la noi, asimilat de poet prin frecventarea culturii germane. Termenii sînt aceia din ***Îmblînzirea romantismului,*** studiul lui V. Nemoianu, citat fără nume de autor, cum procedam cu toţii înainte de 22 decembrie, cînd autorul era printre cei oficial indezirabili. Aşadar, sînt la Eminescu două aspecte romantice radical deosebite. Interesantă, pentru situarea poetului, este paralela cu Novalis şi Hölderlin, „afinii săi spirituali" (p. 215). Foarte frumoasă este analiza sonetului din 1879, ***Stau în cerdacul tău,*** cu adevărat una din capodoperele ignorate ale lui Eminescu, analiză în care vedem altă faţă a criticii lui Zamfir, aceea „lipită" de text, minuţioasă şi precisă. Este notată o dicotomie stilistică în sonet, care îşi organizează fantezia pe de o parte, într-un plan cosmic, universal, iar pe de alta, într-un plan comun, intim. Încheierea e din nou citabilă: *„Sensul final al acestei enigmatice poezii se lasă perceput numai după atingerea structurii stilistice interne. Deschisă sub auspicii cosmice, poezia cuprinde – în centrul ei – o scenă intimă de mare delicateţe: brusc retezată, ea rămîne un accident pe fundalul mişcării externe a astrelor"* (p. 225–226). Alt tip de analiză (mai apropiată de aceea din studiile deja semnalate, ca şi demersuri precum cel al Ioanei Em. Petrescu) ne întîmpină în ***Constituirea mitului eminescian*** în ***Eminescu şi secolul XIX.*** Ideea din primul este că legenda poetului ia naştere în ultimii săi ani de viaţă şi se fixează definitiv înaitne de 1916, cînd figurii istorice şi biografice i se substituie aceea mitică a „geniului tînăr", de sorginte germană (ilustrată şi de Kleist ori Novalis), care comportă cîteva trăsături: viaţă scurtă, brutal curmată, frumuseţe fizică, nebunie etc. Şocantă a fost pentru unii, la apariţia în revistă a studiului, ideea din ***Eminescu şi secolul XIX,*** care încearcă să explice actualitatea mereu vie a poetului prin faptul că el aparţine unui secol, cel trecut, în care cultura noastră şi-a aflat paradigma naturală (fiecare cultură îşi are un astfel de secol al său!), deoarece *saeculum*-ul caracteristic culturii naţionale îşi întîlneşte, în cel de-al XIX-lea, secolul real.

Bogată, originală, plină de idei şi de analize noi, cartea lui M. Zamfir confirmă în autorul ei pe unul dintre cei mai remarcabili critici şi eseişti de astăzi.

(România literară, nr. 8, 1990)

MIRCEA ANGHELESCU

„Textul şi realitatea"

O idee întrucîtva deosebită de aceea tradiţională are despre istoria literară Mircea Anghelescu. În articolul introductiv şi titular din recenta lui carte *(Textul şi realitatea,* Editura *Eminescu),* după ce distinge pe istoricul literar de cititor şi de critic *(„care caută în operă raţiunea ei interioară, ca şi explicaţiile plăcerii noastre de a citi"),* el scrie: *„... Istoricul literar trebuie să reconstituie întîi valoarea ei (a operei) în epocă, semnificaţia ei iniţială, aşa cum dicţionarul ne oferă etimologia cuvîntului şi sensurile sale arhaice, pentru a le putea face mai clare şi mai palpabile pe cele de astăzi".* Nu producerea de documente ori de informaţii necunoscute este scopul adevăratei istorii literare (care totuşi nu se poate lipsi de ele), ci privirea „de sus", de la acel nivel general *„de la care totul trebuie să capete un sens".* În spiritul cel mai nou al disciplinei pe plan mondial, Mircea Anghelescu arată în ce constă această abordare: *„În literatură, sistemul nu poate fi absent. El poate fi doar difuz, neexplicit, şi este rostul criticului de a-l defini, sau măcar de a căuta să-l definească. A-l explica istoric, a-l aduce la posibilitatea noastră de înţelegere, încadrîndu-l în structurile mai cuprinzătoare ale genului, ale locului şi ale timpului său ar trebui să fie rostul istoricului literar, al cărui efort se îndreaptă nu doar despre reconstituirea atmosferei şi a condiţiilor care l-au format pe scriitor, a istoriei sale deci, dar şi spre reconstituirea unui model al vremii înseşi, al atmosferei şi condiţiilor care i-au generat opera prin intermediul personalităţii sale: domeniu de intersecţie cu istoria mentalităţilor, cu structurile colective, cu sociologia receptării"* (p. 11). Noţiunile cheie sînt aici *model* (în locul reconstituirii clasice) şi *indisciplinăritatea domeniului* (care propune istoriei literare un alt obiect decît acela tradiţional admis). Chestiunea ca atare ar merita singură o recenzie, mai ales că la noi au lipsit în ultima vreme teoretizările pe această temă şi, cum am arătat şi altădată, istoria literară a ajuns să-şi escamoteze obiectul după ce s-a generalizat, împotriva pozitivismului, teza călinesciană a istoriei-critică. Îi atrag atenţia lui Adrian Marino asupra problemei, de n-o va fi remarcat deja, mai potrivită cu o critică a ideilor literare, şi mă întorc la conţinutul cărţii lui Mircea Anghelescu. Articolele pe care le găsim în ea nu sînt totdeauna ilustrarea poziţiei de principiu exprimate în introducere şi nu ne oferă promisele modele în care istoria literară, istoria mentalităţilor şi sociologia receptării să se

întîlnească în chip fericit. Li se întîmplă mai des să rămînă la abordarea trecutului literar din unghi factual sau să ne ofere interpretări interesante mai mult sub raport critic. Dar ele sînt, majoritatea, originale şi au, dată fiind evidenta competenţă a autorului în literatura secolului XIX, o incontestabilă utilitate. Se citesc cu plăcere chiar şi de către nespecialist, căci nu abuzează de „aparat" (înlăturat uneori cu intenţie, după ce, la tipărirea în revistă el exista) şi sînt destul de bine scrise. Unele subiecte sînt şi în sine captivante, excitîndu-ne curiozitatea.

Despre Daniil Scavinschi, cititorul obişnuit ştie eventual că a fost evocat de Eminescu în *Epigonii („Daniil cel trist şi mic")* şi, poate, încă, faptul că Negruzzi i-a consacrat una din amuzantele lui proze din *Negru pe alb.* Mircea Anghelescu redeschide dosarul poetului şi traducătorului, pe o bază documentară mai bogată, începînd prin a pune sub semnul întrebării imaginea lăsată de Negruzzi, pe care majoritatea comentatorilor ulteriori au luat-o de bună. O primă constatare (biografică) ar fi chiar acea că Scavinschi n-a fost ipohondrul înfăţişat de Negruzzi, ci cu adevărat un bolnav (lues şi tuberculoză, bolile veacului romantic), cum rezultă din scrisori şi din... traduceri, în care morbiditatea e izbitoare. În al doilea rînd, reproducîndu-i poeziile, Negruzzi le-a redus şi le-a rezumat. Un manuscris autograf ne permite să le citim acum în întregime şi să vedem că lectura confratelui mai tînăr din secolul trecut a fost tendenţioasă. Părerea lui Mircea Anghelescu este că Scavinschi stăpînea bine limba (atît cea română, cît şi cea franceză, cînd a tradus) şi că, fără a fi un inovator ori măcar un romantic deplin, avea o mare „fluenţă a versului" şi o „îndemînare" deopotrivă de notabilă în a conduce „perioadele ample", în care pot fi observate „imagini cu adevărat poetice şi unele îmbinări fericite de cuvinte din care unele sună chiar preeminescian" (p. 25). În fine, ***Călătoria dumisale hatmanului Contantin Paladi la feredeile Borsăcului,*** poema capitală a unui Scavinschi, este recitită de Mircea Anghelescu într-o cheie diferită de a istoricilor anteriori şi anume într-una parodic-umoristică. Am recitit eu însumi nu de mult ***Călătoria*** şi cred că Mircea Anghelescu are dreptate să nu descopere în ea romantism (cum a făcut Călinescu), ci proiecţia burlescă, de tip Regnard (din care Scavinschi a tradus), a antichităţii.

Cam aşa se desfăşoară şi alte „scenarii" din cartea lui Mircea Anghelescu: redescoperire a „adevărului" textului (Călinescu şi Piru n-au remarcat de pildă că poetul-călător al lui Scavinschi nu se întinde „subt un abur" din raţiuni de contemplaţie romanţioasă şi oţioasă, ci ca

să tragă o duşcă dintr-o „bachică aghiazmă" numită glumeţ *„nectarul ce ne-au dat firea la trudă de întărire"*, interpretare explicabilă prin textul parţial de la Negruzzi, reluat tot parţial de Pumnul în ***Lepturariu),*** stabilirea unor corelaţii inedite şi indicarea unei alte căi de interpretare. Un material şi mai generos îl oferă istoricului literar V. Fabian (Bob), poet mai talentat decît Daniil cel trist şi mic, de la care ne-au rămas însă prea puţine texte. Şi pe el tot Eminescu l-a făcut celebru, împrumutîndu-i, şi tot în ***Epigonii,*** o jumătate de vers *(„S-a întors maşina lumii...")*. Mai există şi alte versuri memorabile în Fabian (la al doilea nume, Bob, păstrat în virtutea inerţiei de istoricii literari, poetul însuşi a renunţat, cum ne atrage luare aminte Mircea Anghelescu pe urmele ultimului biograf, T. Tanco), extrem de înrudite ca sunet cu cele eminesciene. Poetul însuşi se prezenta pe sine într-o scrisoare drept o *„cometă rătăcită printre stele"* şi care colindă o lume *„ieşită din rînduiele"*. Dintre textele cunoscute, ***Suplement la geografie*** a fost analizat în mod stupid de Ovid Densuşianu (care, ce să zici altceva? probabil nu l-a citit) şi socotit de Călinescu şi de Piru o „elegie sepulctrală". Mircea Anghelescu, observînd un „anumit umor" al ***Suplementului,*** avea un nou prilej de a răsturna această interpretare. Nu ştiu de ce nu profită, preferînd să citească şi el micul poem neterminat *„în lumina bolii de care acesta (poetul) suferea"* (p. 37). În realitate, poemul nu conţine o lamentaţie pe răspîndita temă a cimitirului, fiind glumeţ şi parodic, ca şi ***Călătoria*** lui Scavinschi. O vreme s-a crezut că avem de la Fabian patru texte. Ulterior, unul din ele s-a dovedit a-i aparţine lui G. Creţeanu. Mircea Anghelescu restabileşte numărul de patru, aflînd într-un caiet din 1836 ***Versuri ispitii,*** o poemă care a fost neîndoielnic scrisă de Fabian, pe cînd îl bîntuiau ispite sinucigaşe şi invoca flautul ca să-i cînte durerile *(„Flaute dulce, răsună durerile inimii mele...")*. Poema nu e rea deloc. Vor mai fi fiind şi altele? Modicitatea operei păstrate (scrise?) îl lipseşte pe înzestratul Fabian de un loc mai însemnat în istoria literaturii.

Trec peste articolul despre Codru Drăguşanu, care are meritul de a valorifica traducerile scriitorului şi mă opresc o clipă la acela despre D. Ralet. Mircea Anghelescu l-a editat pe Ralet, textul de faţă fiind prefaţa la ediţia de acum cîţiva ani. Este neîndoielnic o contribuţie remarcabilă la punerea în circulaţie a unui prozator talentat (cum este Fabian ca poet), ignorat de mulţi istorici literari, preţuit de puţini alţii (între care Paul Cornea, autor al unui succint, dar foarte exact portret). Mi se pare şi mie că moralistul clasic merită cu deosebire atenţie, într-o vreme în care proza noastră romantică se orienta mai puţin spre

interioritatea morală şi mai mult spre pitorescul exterior. Autoportretul în spiritul lui La Rochefoucauld ***(Eu de mine)*** pe care şi-l schiţează Ralet e nu numai probabil cel dintîi la noi, dar are un sens introspectiv rar în epocă. Prozele scurte din 1840–1844 mi se par, apoi, preferabile stilistic memorialului de călătorie. O menţiune merită şi monoloagele satirice intitulate în felul costumbriştilor şi al lui Mérimée ***Scene naţionale*** şi satirele din ***Plutarhul Moldovei.*** E păcat că Ralet nu e cunoscut cum se cuvine. E un scriitor de prim ordin în generaţia paşoptistă.

Dacă alte texte precizează în chip util unele detalii istorice (protestul lui Iancu Văcărescu la prezidarea de către consulul rus Minciaki a unei şedinţe a Divanului, urmat de arestarea poetului, fusese povestit, cu erori, de Ghica şi reluat de Călinescu şi de alţii fără rezervă: raporturilor dintre C.A Rosetti şi Eliade trebuie nuanţate pe baza ideii că nu ar fi existat între ei *„divergenţe de principiu fundamentale"* etc.) sau examinează problema foarte controversată a editării poeziei noastre romantice, trei au un caracter mai liber-eseistic. E vorba, întîi, despre un eseu consacrat trăsăturii ca „mit" şi ca „realitate" în epoca romantică. Mi-a amintit de eseurile atît de amuzante şi de instructive ale lui Şt. Cazimir, pe teme înrudite. (În paranteză fie zis, Saint Marc Girardin nu ne-a vizitat ţara *exact* în anul apariţiei la Paris a romanului lui Balzac ***Père Goriot,*** ci cu doi ani mai tîrziu). Al doilea eseu este despre călătoria în Orient a romanticilor. Orient însemna şi Egipt (deci şi Africa), aşa că pe bună dreptate trebuie considerat Alecsandri a treia personalitate europeană care relatează un astfel de voiaj, după Delacroix şi Dumas. Pînă la 1848 românii călătoreau spre Occident (Dinicu, Codru Drăguşanu, Câmpineanu), iar după 1848 spre Orient. Inversare care are rostul ei. În fine, Mircea Anghelescu descoperă într-o scrisoare a lui Ion Bălăceanu către V. Alecsandri numele unei femei – Pena – care se ocupă pe la 1858 cu ce se ocupă şi eroina lui Mateiu Caragiale pe la 1877 şi locuia cam în acelaşi perimetru central bucureştean. Putea fi Curtezana ştiută lui Bălăceanu prototipul celei din romanul lui Mateiu. 19 ani treceau în secolul XIX altfel decît în secolul XX şi o femeie nu mai era tînără la 40 de ani. Identificarea e nostimă, dar probabil, fără altă semnificaţie. Mai utilă e în acelaşi articol ***(Glose vechi la un roman ceva mai nou),*** descoperirea în Eliade, ***(Le Protectorat du Cezar)*** a expresiei în titlul romanului lui Mateiu: *„Les mots coquin, spadassin ou, mauvais sujet, scélérat n'existent pas dans la langue roumaine* – scrie Eliade în broşura tipărită în 1850 la Paris – *et on remplace le premier par;* ***roi de la vieille cour*** *(craiu de curtea vecchie),*

le second par: ***un roi et demi****, un roi sans bornes) un craiu şi jumătate, un crai fără margini*" (p. 176). Ca să vezi! Mateinii au ce rumega o bună bucată de timp de aici înainte. Mai puţin interesante, mai ocazionale, sînt articolele despre scriitori tîrzii ca Sadoveanu, Istrati etc.

Cum s-a putut observa, deşi nu traduc în practică ideea modernă despre istorie literară din introducere, textele lui Mircea Anghelescu sînt în cel mai înalt grad folositoare şi plăcute.

(România literară, nr. 45, 1988)

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY

ION POP

„Jocul poeziei"

Lipseşte admirabilei cărţi a lui Ion Pop despre ***Jocul poeziei*** un capitol de concluzii: patru sute de pagini de analize, pe cît de exacte, pe atît de nuanţate, ar fi meritat în final o pagină de sinteză. Există, e drept, un capitol introductiv care trasează liniile mari ale demonstraţiei. Dar el nu este mai mult decît un avertisment. Problemele ce decurg din tema cărţii nici nu se pot, de altfel, vedea cu ochiul liber, de la început. Mie, cel puţin, ca cititor, mi-au apărut cu adevărat – complexe, inextricabile, cu multe dintre ele, la fel.

Capitolul introductiv se intitulează ***Jocul ca lume.*** Chiar din titlu ne dăm seama că el nu acoperă toată sfera în discuţie; jocul poeziei înseamnă şi altceva. Comentînd de exemplu pe Nichita Stănescu, autorul remarcă la poetul ***Elegiilor*** trei perspective diferite din care putem interpreta raportul jocului în lume, lumea ca joc şi jocul ca lume. Două dintre ele ne reţin prea puţin atenţia în avertisment, *et pour cause! „În economia lucrării de faţă* – spune limpede Ion Pop – *care vizează reliefarea, printr-un eşantion reprezentativ, credem, de poeţi şi opere, a cîtorva dintre semnificaţiile ludicului în lirica românească a secolului nostru, devin funcţionale mai ales acele date ale problemei de natură a particulariza «jocul poeziei». În etapa de limpede afirmare a conştiinţei de sine ca* ***limbaj specific,*** *cînd poetul se defineşte prin excelenţă drept un «operator al limbajului»".* Aceasta înseamnă că, deşi elementul ludic este nedespărţit de orice fel de poezie *(„**Poesis** este o funcţie ludică", afirma Huizinga ca şi, în alţi termeni, Fr. Schlegel: „Toate jocurile sacre ale artei nu sînt decît îndepărtate imitaţii ale jocului fără sfîrşit al lumii, această operă de artă care-şi dă veşnic formă"),* el *„îşi primeşte adevărata dimensiune abia în epoca postromantică",* adică atunci *„cînd discursul liric îşi afirmă în mod decis libertatea în raport cu «realitatea imediată», exterioară şi lăuntrică, întorcîndu-se spre cealaltă realitate, a* ***cuvintelor".*** Jocul poeziei devine din plin relevant cînd poezia însăşi e înţeleasă mai curînd ca *poesis* decît ca *mimesis.* Nu e o întîmplare deci că poeţii aleşi de Ion Pop – de la Bacovia la Mircea Cărtărescu – aparţin secolului XX. Iar „jocul ca lume" din titlul prefeţei tocmai la acest stadiu al poeziei ne trimite, în care ea nu mai este „rodul inspiraţiei", ci „rezultat al unei arte combinatorii", artă pe care Edgar Poe, în pragul modernităţii, o definea ca pe o activitate lucidă în care-şi găsesc locul *„toate roţile şi rotiţele, toată maşinăria necesară*

*schimbării decorului, scările și trapele, penele de cocoș, vopseaua roșie și peticele negre care, în nouăzeci și nouă la sută din cazuri, reprezintă recuzita unui **histrio literar**".* Faptul însă că modernitatea împinge la ultimele consecințe jocul poeziei nu ne poate ascunde prezența jocului în poezie de oricînd și de oriunde. Înaintea *jocurilor poetice* ale modernilor au fost *jocurile mimetice* ale celor vechi. Linia despărțitoare e însă mai subțire ca un fir de păr și mai întortocheată ca un labirint. Niciodată, de fapt, nu vom întîlni în stare pură, în poezie, una sau alta din aceste forme fundamentale ale jocului. Vom putea, cel mult, vorbi de preferințe, de tendințe și, poate, de o evoluție de la simularea realității la simularea limbajului sau, în alte cuvinte, de la jocul cu literatura (ca imagine a lumii) la jocul de-a literatura (ca obiect autonom). Lui Ion Pop nu i-au scăpat, firește, aceste lucruri. Analizele lui le pun în evidență cu o extraordinară finețe (și cred că ***Jocul poeziei*** reprezintă, din acest punct de vedere, cartea de maturitate a criticului, cea mai bună de pînă azi). Rămîne regretul, pe care l-am exprimat din capul locului, că autorul n-a simțit nevoia să strîngă într-un ghem multele și subtilele observații pe care le-a făcut la tot pasul. Am fi avut, poate, în ***Jocul poeziei*** nu numai un remarcabil studiu practic, dacă îl pot numi așa, un adevărat ghid de lectură, dar și o contribuție teoretică într-o problemă esențială de artă literară și care reprezintă una din dimensiunile majore ale modernității noastre.

Numele de poeți de care Ion Pop se ocupă în capitole speciale spun aproape totul: Bacovia, Minulescu, Adrian Maniu, Arghezi, Barbu, Emil Botta, Radu Stanca, Nina Cassian, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru și Șerban Foarță. Un capitol colectiv privește avangarda, altul pe poeții bucureșteni din anii '40, în fine, ultimul referă la generația '80, discutată pe un eșantion (Mircea Cărtărescu). Niciodată, desigur, o selecție nu poate fi ruptă de preferințele subiective ale autorului, așa încît aproape n-are rost să stărui. Totuși! Eu nu i-aș fi omis pe G. Călinescu (mai e nevoie să arăt de ce?), pe B. Fundoianu (despre acesta Ion Pop are un studiu, în ***Transcrieri,*** și înțeleg că nu poate fi sensibil la elementul ludic din opera unui poet la care a remarcat îndeosebi neliniștea), pe Romulus Vulpescu și Gheorghe Tomozei, iar dintre tineri, pe Petru Romoșan și Florin Iaru, care, alături de Mircea Cărtărescu, ilustrează cel mai evident „comedia literaturii". În schimb, mă mențin rezervat față de sensul jocului la un poet tradiționalist ca Ion Gheorghe și mă despart de modul în care Ion Pop analizează jocul în poezia avangardei.

Un caz dificil este chiar cel dintîi: Bacovia. *„Înainte de a se juca (mai exact, de **a se juca pe sine**)* – scrie Ion Pop – *omul bacovian **este jucat,***

prins în rețeaua unor determinări ce se manifestă într-o mecanică rigidă, automat repetitivă, și având drept rezultat... transformarea lui însuși într-un mecanism – soi de marionetă aflată la dispoziția unor instanțe obscure și incomprehensibile, care-l pot manipula după plac". Criticul citează o remarcă a lui Gabriel Liiceanu din prefața la ***Homo ludens*** a lui Huizinga care mi se pare că ridică un semn de întrebare jocul bacovian: dacă *„ideea de rol social o implică* [...] *pe aceea de joc, dar unul în care ești jucat (atunci) nu te joci*". Ion Pop trebuie să admită că jocul bacovian este un „spectacol sui-generis", lipsind conștiința rolului asumat, ceea ce nu poate rămîne fără consecințe asupra teatralității și histrionismului deseori relevate de Bacovia. Mărturisesc că nu înțeleg prea bine, din acest unghi, sensul însuși al jocului bacovian, raportul lui cu manierismul decadent și cu tipul specific de convenție. Probabil că Ion Pop are dreptate, deși îmi vine greu să subscriu cu ochii închiși: *„Și dacă, în majoritatea cazurilor, jocul bacovian e mai degrabă acela în care ființa este jucată, sugerînd extrema incomoditate a unui eu aproape reificat, captiv al mecanismului universal, apare adesea, ca un fel de stranie compensație, plăcerea înscenării solemne, a ceremonialului bizar-estetizant, în care gustul pentru artificial atinge punctul maxim*".

Trec peste capitolele consacrate lui Ion Minulescu și Adrian Maniu (foarte interesante, la ambii autorului notînd existența unei „lecturi critice" a simbolismului și, în general, a poeziei vremii), spre a mă opri la acela despre avangardă. Sînt de acord că există numeroase elemente ludice la avangardiști, dar nu și că *„ne aflăm, cu avangarda, în plin teritoriu al jocului*". Funcția principală a poeziei avangardiste este critică și negatoare, cu alte cuvinte de refuz: iar, după părerea mea, nu poate fi cu adevărat vorba de joc acolo unde nu este o minimă intenție recuperatoare. Jocul e indisolubil legat de ironie, care e prin excelență recuperatoare. Negația completă pune în chestiune ironia și jocul. De altfel, Ion Pop citează o constatare a lui Alfred Liede, care mi se pare foarte nimerită dacă vorbim despre avangarda istorică: am avea aici cazul tipic al „jocului care distruge jocul", fără a mai construi în loc „o lume nouă a jocului, cu reguli precise", mai degrabă săvîrșind o „distrugere de dragul distrugerii". Eu cred că, dacă avangardiștii au negat convențiile, nu s-au jucat cu adevărat cu ele; umorismul lor (negru!) e cel mai apropiat de joc, de un joc cu nonsensul (cu negația!), dar nu văd în el nici o urmă de recuperare a spontaneității prime, copilărești, cum zice Ion Pop, ci instaurarea unui regim al absurdului, al unui totalitarism al nonsensului; fiindcă, unde e nonsens, nu mai e convenție și nici joc. În concluzie, avangarda se află cel mult pe

muchea dintre joc şi absenţa lui, nicidecum în plin teritoriu al jocului. Ludicul avangardiştilor transcende în fond ideea de joc. Majoritatea observaţiilor de amănunt sînt însă extrem de subtile în acest capitol.

Aş putea spicui multe observaţii personale din toate celelalte. În acela despre Arghezi, toată frumuseţea paradoxală) constă în aceea că poetul ***Cuvintelor potrivite*** se situează deopotrivă de partea jocului şi de partea muncii. Ion Pop notează intimitatea relaţiei dintre muncă şi joc, desluşind la Arghezi o replică ludică aproape nelipsită a creaţiei umane, ca o umbră statornică a lumii reale. De altfel, jocul nu se opune seriosului, ci realităţii, dacă e să-l credem pe Freud, citat de Ion Pop şi folosit, cu această teză, şi de un alt recent comentator al poeziei, italianul Lorenzo Renzi, în ***Come legere la poesia*** (Universale Paperbacks il Mulino, 1985), un foarte informat şi inteligent studiu. Cum însă noţiunea de realitate poate apărea prea largă, eu aş sugera s-o limităm la aceea de muncă, de activitate umană în scopul obţinerii unui produs. Jocul se opune, în modul cel mai neechivoc, muncii. Din acest unghi, Arghezi ilustrează aproape un paradox, el fiind la noi poetul cel mai de seamă al muncii şi deopotrivă al jocului. Împreună cu acela despre Nichita Stănescu, capitolul despre Ion Barbu ocupă un bun sfert din ***Jocul poeziei.*** E, de altfel, un stadiu amplu, minuţios şi original, în care „jocul secund" al poetului nu mai e redus la obişnuita referinţă platoniciană, ci explicat prin Schiller (fantezia ca memorie emancipată) şi Coleridge (contemplaţia ca prim raport liber al omului cu universul). Reţin, apoi, o caracterizare a lui Radu Stanca: *„Fantezia sa are în ea, ceva muzeistic, de arhivă culturală..."* Remarcabile analize ne întîmpină la Emil Botta, Geo Dumitrescu, Tonegaru, Stelaru, Nichita Stănescu. În ce-l priveşte pe Marin Sorescu, lui Ion Pop i se pare (oarecum împotriva opiniei curente) că ***Descîntoteca*** şi ***Sărbători itinerante*** radicalizează experienţa ludică din volumele anterioare, dominate de parodie (şi în care de aceea *„în fiecare text se simţea, ca un soi de schelet îngropat, tipul de discurs ironizat"*), propunînd un adevărat *happening* liric sau un „discurs amoros" care, avînd ca obiect o iubire fericită, va cunoaşte atît momente elevate, cît şi momente de joasă atitudine, „mari suprafeţe prozaice". Interpretarea, trebuie să recunosc, explică destul de convingător aceste nouă cărţi care mi s-au părut, la apariţie, inferioare precedentelor. Nina Cassian, Mircea Ivănescu şi Şerban Foarţă învederează jocul poetic în stare aproape pură, jocul de-a literatura, în care limba însăşi a poeziei este recreată, iar poemul devine, ca la Ivănescu, un preliminar sau o ipoteză a poemului. Aici este mai mult decît joc al poeziei: este poezie a jocului (chiar dacă acesta din urmă e jocul poeziei). Cerc doar

aparent vicios, cu care, s-ar părea, se încheie un ciclu al jocurilor ce pare a se schimba. Atitudinea postmodernă devine în mult mai mare măsură recuperatoare decît aceea modernă şi jocul cu sau de-a literatura descoperă forme noi şi spectaculoase. Ion Pop socoteşte că, îndatoraţi experienţelor anterioare, tinerii poeţi nu le repetă pur şi simplu, cum e şi normal. Criticul încearcă să definească noua orientare ludică, fără a trage o concluzie categorică. E probabil prea devreme. O anume răsucire a acului busolei ar putea să indice la tinerii poeţi o mişcare exact inversă decît aceea care a caracterizat poezia modernă. N-ar fi exclus ca, după ce modernismul a evoluat (să mi se ierte simplificarea inevitabilă) de la lumea ca joc la jocul ca lume, postmodernismul să evolueze, la rîndul lui, de la jocul ca lume la lumea ca joc.

(România literară, nr. 33, 1985)

„Avangarda în literatura română"

În 1969 Ion Pop publica cel dintîi studiu amplu consacrat avangardismului (poetic) românesc de după război. Pînă atunci apăruseră, cu începere de prin 1967, doar cîteva contribuţii, datorate lui Adrian Marino, Ov. S. Crohmălniceanu, Matei Călinescu (acesta preocupat deja de situarea mişcării într-un cadru cultural mai larg, centrat pe ideea de modernitate, cu, se va vedea şi în studiile sale redactate ulterior în SUA) şi altora. ***Antologia literaturii române de avangardă*** a lui Saşa Pană vedea lumina tiparului în acelaşi an cu studiul lui Ion Pop. Întîrzierea recuperării avangardismului se explică prin imaginea falsă pe care o întreţinuse în legătură cu el, în anii '50, dogmatismul. Curiozitatea este că promotorii avangardei de odinioară erau uneori aceiaşi cu promotorii esteticii marxiste din zorii societăţii comuniste. Ataşurile la stînga şi la revoluţia proletară ale emulilor lui André Breton (de la noi ca şi de aiurea) sînt de altfel notorii. Dintre foştii avangardişti români, destui erau, după 1950, figuri de marcă ale noii literaturi (Bogza, Baranga, Călugăru, Virgil Teodorescu) sau lideri de opinie ideologică (Vitner). Imaginea falsă la care m-am referit avea două componente, una strict estetică, şi alta, mai largă, ideologico-istorică. Cea dintîi ţinea de faptul că realismul-socialist era un academism. Îndrăznelile avangardei nu puteau avea nimic comun cu spiritul artistic conservator care anima literatura primului deceniu postbelic. Sub raport ideologico-istoric, avangarda era privită ca o expresie a subiectivismului şi idealismului mic-burghez, capabil de cea mai violentă negaţie, dar nu cu adevărat revoluţionar în esenţă.

Anarhismul (cum numise cineva avangarda) era principial inacceptabil într-o societate perfect reglată ca aceea comunistă, în care tot ce poate fi mai rău este individualismul haotic. Între 1967 şi 1969 situaţia se schimbă, pe fondul dezgheţului cultural, şi apar întîiele cercetări serioase asupra mişcării de avangardă. „Reabilitatea" aceasta va fi definitivă, dacă exceptăm unele atacuri pe care avangardismul le-a mai avut de suportat, mai ales în deceniul din urmă, toate venite dinspre dreapta naţionalistă din jurul revistei *Săptămîna,* unde pînă şi un marginal, ca avangardist, precum M. Blecher, prozator excepţional, era respins. Ceea ce irita pe lepeniştii români de la *Săptămîna* era atît faptul că mulţi avangardişti erau evrei, cît şi internaţionalismul mişcării: în ochii lor, aceşti imigranţi intelectuali nu participau, nu e aşa, la românism, constituind un element prin excelenţă dizolvant etc.

După două decenii, Ion Pop reia studiul într-o perspectivă istorică mult mai cuprinzătoare şi, extinzîndu-l asupra prozei, caută să lege într-o sinteză valabilă factorii autohtoni şi condiţionările europene. Sînt aproape cuvintele autorului din rezumatul în franceză de la sfîrşit. Bibliografia teoretică este predominant latină (români, italieni, francezi, spanioli). Sursele anglo-saxone lipsesc cu totul, ceea ce are unele urmări asupra definirii conceptului şi a istoriei lui. În fond, în definiţia sa, Ion Pop combină „dialectic" doi termeni care erau la italianul Guglielmi (unul din teoreticienii cunoscuţi) disjuncţi: *avangardismul* (iniţial, ca negativism de conţinut) şi *experimentalismul* (ca ulterioară inovaţie formală). Mult mai interesant este capitolul care analizează rădăcinile interne ale avangardei noastre, în simbolism (Minulescu!), în poezia unor Maniu-Vinea-Tzara de dinainte de 1916, şi în Urmuz, a cărui legendă este creaţia avangardiştilor din deceniul 3.

O problemă căreia Ion Pop îi acordă atenţia meritată este şi aceea a întîrzierii avangardei noastre postbelice, în condiţiile în care ea avea protagonişti încă din cel de-al doilea deceniu al secolului, iar expatriaţii români Tzara şi Marcel Iancu se aflau la originea dadaismului european. După părerea lui Ion Pop precocitatea noastră în materie de avangardă era falsă. Climatul cultural era foarte conservator înainte de primul război. S-ar putea deci afirma despre tentativele timpurii amintite ceea ce va afirma St. Roll despre Urmuz şi anume că *„s-a(u) produs într-o clipă improprie nervurei lui (lor)"*. De aceea ***Manifestul activist către tinerime*** apare abia în 1924, deci odată cu primul ***Manifest suprarealist*** al lui Breton, şi dă impresia de desincronizare. În adevăr, toată întîia etapă (1924–1933) a avangardei noastre stă sub semnul constructivismului (impregnat de elemente

dadaiste şi futuriste mai vechi), suprarealismul românesc izbucnind plenar doar în deceniul al cincilea.

Structura studiului urmăreşte linia istorică a mişcării. Ion Pop analizează, pe rînd, ecourile dadaiste de început, momentul plenar-constructivist, trecerea la integralism (care e o variantă laxă a constructivismului) şi, în fine, la suprarealismul anilor '40. Dadaismul, lansat de Tzara la Zürich în 1916, „nu fructifică în solul atît de promiţător totuşi" de la noi, căci spiritul lui era prea „gratuit" pentru o literatură ce se mai nutrea din convingerea pragmatică maioresciană că dacă ai un singur bloc de marmură nu faci din ea o figură caricată înainte de a crea o Minervă. Constructivismul nu e decît corectarea, în sensul seriozităţii şi al sintezei, a „defectului" originar al curentului şi anume negativismul lui extrem şi „gratuit". În plus, originea tezelor lui Vinea şi Voronca de după 1924 trebuie căutată în Germania şi Austria lui Arp, Richter, Eggeling şi compania. Un paradox îl oferă la noi şi interferenţele futuriste, produse cam tot la această dată, deşi manifestul din *Le Figaro* al lui Marinetti era din 1909, iar ziarul craiovean *Democraţia* îl relua în acelaşi an! Climatul din deceniul 3 era puţin favorabil implantării suprarealismului şi deopotrivă permeabil la toate inovaţiile. Aceiaşi oameni (Voronca, de exemplu) sînt la originea lansării avangardei pe noua pistă suprarealistă. Prin 1940 exista deja un grup coagulat în jurul lui Gellu Naum şi Gherasim Luca, desfăcut în două aripi în 1945 (Naum, Paul Păun, V. Teodorescu, respectiv Gherasim Luca şi D. Trost), care militează pentru un suprarealism radical şi se leapădă de trecut. El aspiră la „revoluţia totală", proclamă valabilitatea materialismului dialectic şi se revendică din Rimbaud, Lautréamont, Max Ernst, Dall şi, firesc, Breton.

Înfăţişarea cam didactică a studiului lui Ion Pop împiedică punerea în evidenţă a părţii pur critice, care ar fi trebuit să fie cea mai atractivă. Autorul amînă să intre în mecanismele stilistice ale poeziei şi prozei dadaiste, futuriste, constructiviste, integraliste şi suprarealiste româneşti, cu suprapunerile lor continui şi cu deosebirile, totuşi sesizabile, la nivel de vocabular sau de frază poetică. E drept că fiecărui poet (prozator) i se rezervă, în capitolele succesive, analiza cuvenită, dar chiar felul acesta monografic de prezentare este dezavantajos. Pe de o parte, autorul trebuie să rupă în două opera acelora care scriu în momente succesive ale avangardei (Vinea, Voronca), pe de alta, şi în mod inevitabil, anumite considerente trebuie repetate de la poet la poet, spre o fixare mai temeinică a paradigmei. Ar fi fost preferabil ca, în loc de autori, să fie discutate paradigme. Am fi avut atunci o evidenţă mai clară a limbajelor poetice propuse de

avangardism, cu punctele lor comune şi cu schimbările de pe parcurs. Criteriul istoric şi didactic este însă prea puternic la Ion Pop spre a permite desfăşurarea seriilor stilistice. Desigur, culegînd de ici de colo observaţiile, şi „recuperîndu-le", ne dăm seama că analiza este serioasă şi profundă. Nu există alta mai bună pînă în acest moment. Toţi cercetătorii fenomenului, şcoala vor trebui să ţină seama de ea. Ceea ce, împreună cu limpezirea de către Ion Pop a cadrului mare în care se mişcă literatura de avangardă, nu e puţin lucru şi trebuie apreciat la justa măsură.

(România literară, nr. 36, 1990)

BCUIAŞI CENTRAL UNIVERSITY

EUGEN NEGRICI

„Expresivitatea involuntară"

Oarecum în continuare preocupărilor sale din cărțile despre Antim Ivireanu și cronicari, Eugen Negrici, critic inteligent și informat, a publicat de curînd un studiu de stilistică intitulat ***Expresivitatea involuntară.*** Atît conceptul cu care operează, cît și natura analizelor sînt explicate într-o introducere polemică, asemănătoare ca ton cu a lui Northrop Frye de la ***Anatomia criticii.*** Nu există epoci sterile literar, afirmă criticul, de la început tranșant, ci numai comentatori limitați, care se conformează adică unor standarde de lectură depășite. *„Convinși că vitalizarea interpretării nu poate să conducă la vitalitatea artei, ne vom strădui să substituim critica înțeleasă ca un dialog polemic în jurul notei bune și notei rele, sau ca o cursă a sinonimelor, parafrazînd mereu, cu o optică a descoperirii și redescoperirii valorilor".* În acest scop, trebuie să renunțăm a mai menține ***Un singur model perceptiv,*** coborînd *„justificări ale unor noi puncte de vedere și experiențe".* Critica interbelică ne-a propus bunăoară o anumită înțelegere a poeziei, întemeiată pe ideea de substanțialitate lirică, disonanță, ambiguitate și ironie; e cazul a vedea dacă nu putem accepta și alte moduri poetice, în speță acela post romantic, în vigoare la autori din secolul trecut pe care îi susținea estetica maioresciană și care, apoi, au părut doar banali lui E. Lovinescu. Schimbarea se produce la nivelul operei, care nu este ceea ce *este,* ci ceea ce *transpare* într-o lectură anumită; în locul unei „structuri obiective", a unei „forme", opera a devenit pentru noi „un cîmp de posibilități": și în locul unei lecturi de descifrare a unei intenționalități primare, critica ar trebui să devină un mijloc de atribuire, de creare de sensuri noi. Termenului însuși de operă, ca rezultat al unui proiect, Eugen Negrici îl preferă (ca toți structuraliștii) pe acela de text ca pură latență pe care abia actul critic o manifestă (o spune la fel de rituos și Sartre în ***Qu'esteque la littérature).*** Corectînd pe Umberto Eco, autorul ***Expresivității involuntare*** substituie interpretării teoretizate de acesta, care forțează devenirea formei prin elaborarea de combinatorii deschise, *„un mecanism de manipulare a contextelor"* sau, mai clar, *„o intensificare a procesului receptării",* prin integrarea mesajului textului într-un număr cît mai mare de contexte de semn contrar. *„În consecință, încercarea noastră nu ar propune decît organizarea intențiilor formative din cadrul receptării. Expresivitatea unui text va depinde de numărul și*

varietatea elementelor provenite din experienţele noastre trecute, cu ajutorul cărora vom fi capabili, în percepţia avută acum, să constituim contexte semnificative, pentru a-i reforma şi preface acestuia structura, ***printr-un adaos de efecte neintenţionate...*** *Tot ce se naşte în afara acestor intenţii şi semnificaţii intră în conceptul, de care vom mai vorbi, al* ***expresivităţii involuntare...****".*

Iată deci întîia afirmaţie de principiu şi asupra ei se cade să ne oprim o clipă. Eugen Negrici o ilustrează prin analize moderne de poezii din secolele XVII şi XVIII, de cronici rimate din secolele XVIII şi XIX, cîte un capitol fiind consacrat aşa-zisului roman popular şi ***Istoriei ieroglifice.*** Recitind ***Viaţa lumii*** a lui Costin şi ***Psaltirea*** lui Dosoftei, criticul observă că efectul artistic îl simţim azi ca născut din respectarea strictă a regulilor de versificaţie. Supunerea la norma prozodică e obţinută prin orice mijloc, fie chiar şi prin siluirea vocabularului. Pentru o rimă, Dosoftei inventează un cuvînt sau modifică textul originar. Conformismul prozodic atrage în compensare o mare imaginaţie lexicală. În cronicile versificate, efectul e rezultatul cultivării ritmului pînă la transformarea lui într-o mecanică de silabe. În ***Alixăndria,*** cititorul naiv (de ieri şi de azi) nu sesizată ca „aberantă" expresivitatea neaoş-ţărănească, în care sînt puşi să vorbească Filip, Alexandru şi ceilalţi, crezînd într-o iluzie de realism epic, în vreme ce cititorul evoluat, criticul de azi, socotesc întreg amestecul de fabulare liberă şi de limbaj ţărănesc drept gratuitate epică pură, ceea ce îi justifică plăcerea lecturii. În ***Istoria ieroglifică,*** alegorismul urmărit de Cantemir e trădat la tot pasul de desfrîul imaginativ şi de minuţia inutilă, dar superbă, a descrierilor. Acest *furor rhetoricus* abate atenţia noastră de la elementul plauzibil, documentar, spre acela ornamental şi barochist. Rezultatul e un „burlesc liric" ce pare lui Eugen Negrici „fără urmaşi" în literatura română. L-a cultivat totuşi G. Călinescu în unele poezii şi mai ales în teatru, de exemplu în tiradele lui Napoleon din ***Napoleon şi Sfînta Elena,*** după cum kitschul stilistic din ***Alixăndria*** poate fi regăsit în ***Zoosophia*** lui Ion Gheorghe. Desigur, la aceşti autori moderni, expresivitatea nu mai este involuntară.

Dar ce înseamnă expresivitate involuntară? Mi se pare că, aşa cum îl utilizează Eugen Negrici, conceptul ascunde o contradicţie. Criticul îl defineşte în afara oricărei intenţionalităţi, mutînd întreaga discuţie din planul elaborării (creator-operă) în acela al receptării (text-destinatar). Lui Eco îi reproşează faptul că se mărgineşte la „intenţiile operative", în loc de a lua în seamă pe cele pe care cititorul le *atribuie* textului; nu raportul de elaborare ne interesează, ci acela de consum. „*Deschiderea* – afirmă Eugen Negrici în polemică cu

esteticianul ***Operei deschise*** – *aparţinînd nu operei, ci raportului de cunoaştere, va putea fi atribuită şi comunicării aşa-zis univoce*". Dar oare este cu putinţă să vorbim de expresivitate involuntară în afara intenţionalităţii, referindu-ne doar la atitudinea receptorului? Expresivitate involuntară înseamnă, în deplină rigoare a termenilor, apariţia unui alt efect decît cel scontat de autor. Noţiunea trece obligatoriu prin acea de intenţionalitate. O parte din exemplele furnizate de Eugen Negrici se înscriu într-adevăr, în sfera expresivităţii involuntare. Cînd Anton Pann, *„animat de cele mai stimabile"* intenţii moralizatoare şi educative, compune versuri ce ne dau, printr-un caracter prea săltăreţ şi mecanic, *„senzaţia de bufonadă"* (motivele le explică bine Eugen Negrici), e limpede că tocmai intenţia trădată creează acea expresivitate ce ne farmecă azi, burlescul involuntar cu alte cuvinte. Dar cînd, spre deosebire de E. Lovinescu, nu mai vedem în ***Anul 1840*** a lui Alexandrescu simpla ritmare de platitudini generale, ci lirismul sentenţios, cauza trebuie căutată nu în expresivitatea involuntară, ci în schimbarea „sistemului de aşteptări" al cititorului modern. E. Lovinescu şi generaţia lui aveau alte standarde de lectură decît Alexandrescu şi decît noi. În acest caz avem de-a face cu o mutaţie a valorilor estetice. Cele două concepte nu sînt identice, deşi unele se presupun. Mutaţia valorilor privind în adevăr pe destinatar, e un fel de limită a expresivităţii involuntare: conform tezei lui E. Lovinescu însuşi, ar trebui să admitem că întreaga literatură necontemporană cu cititorul aparţine expresivităţii involuntare; mutaţia se dispensează, abia ea, de considerarea intenţionalităţii. Mai pe scurt, expresivitatea involuntară presupune o nepotrivire a efectului cu intenţia şi, într-un sens foarte strict al cuvîntului intenţie, acesta e cazul oricărei opere artistice. Nu e o simplă diferenţă de nuanţă. Căci dacă expresivitatea involuntară poate fi pur şi simplu rezultatul unei stîngăcii, al unui accident personal, mutaţia se explică istoric, e o modificare globală de sensibilitate. Structuraliştii tind să considere întreaga literatură drept expresivitate involuntară, în sensul că se dispensează de considerarea intenţionalităţii artistice şi chiar a autorului ca creator; dar eliminînd din discuţie raportul autor-operă (şi reţinînd doar pe cel text-destinatar), ei ajung la o noţiune contradictorie. Din punctul de vedere al receptorului, expresivitatea nu e nici voluntară, nici involuntară; ea este confirmatoare (a unui sistem de aşteptări, a unor standarde, a unor obişnuinţe) sau frustrantă.

Recitirilor lui Eugen Negrici li se poate reproşa un anumit schematism demonstrativ. Lucru explicabil, pînă la un punct, dacă ne gîndim la substratul polemic al studiului, care este şi prea succint,

mai degrabă schițînd problemele decît dezvoltîndu-le; ultimele capitole sînt cu desăvîrșire insuficiente sub raportul analizelor. Dar mai este ceva și anume, din cauza confuziei dintre expresivitate involuntară și mutație, o trecere foarte superficială peste caracterul esențial istoric al lecturii, înlocuit cu un, cum să zic, voluntarism critic. *„Ar trebui să favorizăm* – declară Eugen Negrici – *instituirea unui nou mod de a viziona textul, a unui nou tip de obișnuință receptivă, care să pretindă nu confirmări, ci adversități"*. Ce vrea să spună asta? Dacă e vorba de a înțelege lectura nu ca pe o descoperire a funcției primare a textului, cum deducem din a doua parte a paragrafului următor, el ca pe o creare a unor noi funcții, totul e clar și-mi regăsesc, cu plăcere, ideea lecturii infidele; dar dacă e vorba, cum putem deduce din prima parte a aceluiași paragraf, că în emoția lecturii *„se cuvine să devină instinctiv faptul de a stabili non-raportul, raportul excentric obișnuințelor noastre"*, atunci nu mai e la fel de clar. Cum să facem, mă întreb, oricît mi-ar surîde ideea, să ne ignorăm obișnuințele de lectură pe care (Eugen Negrici le recunoaște istoricitatea) nu le inventăm noi și care nu depind de dorința noastră? Ne mișcăm înlăuntrul lor ca între niște limite date: putem fi mai mult ori mai puțin conștienți de ele, le putem revela, dar nu le putem înlătura. Cînd G. Călinescu a revalorificat poezia pașoptistă sau pe Goga din unghiul sensibilității contemporane, el n-a inventat un mod de lectură, ci l-a aplicat unor scriitori din alt timp pe acela în spiritul căruia era format. Noutatea era de a vedea „poezie pură" la autorul *Clăcașilor,* de a-l inventa pe Goga în funcție de o estetică modernă, nu de a crea sensibilitatea însăși ce se afla la baza acestei estetici. Criticul propune, Dumnezeu dispune. Ca subiecte individuale devenim obiecte ale necesității istorice. Nu e tocmai aceasta „viclenia rațiunii" pe care o explică Hegel?

Ce decurge din ușurința cu care Eugen Negrici vrea să instituie „un mod nou de lectură" se constată numaidecît: multe din analizele lui sînt forțate sau chiar arbitrare. A spus de exemplu E. Lovinescu acum patruzeci de ani că versurile pe care le lăuda Maiorescu din Matilda Cugler și Teodor Șerbănescu sînt banale? Criticul de azi vrea să ne convingă de contrariul: *„Textele ce ilustrează acel mod aveau dreptul să fie banale, stîngace, mediocre, pentru generația anterioară de critici, care trebuiau să apere un nou tip de valori poetice, boicotîndu-l pe cel dinainte. Pentru noi se cade să reprezinte pur și simplu un alt mod poetic, ce trebuie să ne dea de gîndit, nu să dea naștere unui frison de dispreț"*. De acord că banalitatea e de obicei relativă la o estetică. Citesc însă și recitesc versurile *(„Vîntu-n frunză*

greu mugește / Ș-amoru-n inima mea") și ele continuă să mi se pară... a, nici măcar banale, dar cu desăvîrșire stupide. Nu-mi stîrnesc un rîrison de dispreț, poate doar puțină ironie. E limpede, îmi zic, sensibilitatea noastră n-a revenit la aceea maioresciană, și nici „sinceritatea sentimentului", nici „armonia", nici „căldura" nu sînt suficiente ca să ne facă să gustăm din nou versurile colonelului Șerbănescu. Presupunînd că cineva le va mai gusta vreodată. O lege de evoluție atît de simplă, de nedialectică, precum aceea sugerată de Eugen Negrici n-are aplicare. Mi se pare că el procedează bine atrăgîndu-ne atenția că nu trebuie să ne încredem orbește într-un anumit „model perceptiv", să-l considerăm universal valabil, că există deci o istoricitate a tiparelor de gîndire și interpretare; dar cum să-mi explic că el, cel dintîi, ignoră această istoricitate și-și imaginează că e destul să voim a răsturna tabloul pentru ca în locul lui Ion Barbu și Tudor Arghezi, să apară, stele din nou strălucitoare, Matilda Cugler și Teodor Șerbănescu?

Din intenția, perfect îndreptățită, de a dezvăța lectura noastră de șabloane noi (deși cu destule lucruri de amănunt, interesante și originale); să fie oare un caz de expresivitate (critică) involuntară?

(România literară, nr. 26, 1977)

„Figura spiritului creator"

Cu o încercare de a defini lectura critică se deschide studiul lui Eugen Negrici intitulat ***Figura spiritul creator,*** în prelungirea, de altfel, a unor preocupări mai vechi ale autorului, din ***Expresivitatea involuntară.*** Considerînd orice text drept o „amorsă" care provoacă mișcarea gîndirii, Eugen Negrici vede, în primul rînd, lectura într-o situație de „independență atentă" față de text (și nicidecum de „dependență iubitoare"); totodată, lectura nu face cunoscută o structură așa-zicînd obiectivă, persistentă, ci realizează ea însăși o structurare a textului (ideea călinesciană); în sfîrșit, noi nu descoperim și interpretăm într-o operă decît ceea ce căutăm (sinteza premerge analizei; nu pot să scriu nici măcar prima frază din rezumatul subiectului unui roman, operație ce pare atît de simplă, fără să am clară perspectiva în care mă situez, cu alte cuvinte o idee generală despre roman). Spre deosebire de ***Expresivitatea involuntară,*** care ilustra condițiile acestei lecturi înțeleasă ca un raport de consum, prin care un cititor specializat atribuie sensuri operei și le ordonează, ***Figura spiritului creator*** își propune să analizeze acele elemente ale genezei

operei care divulgă „tranzacțiile" (mai mult sau mai puțin conștiente, de obicei inconștiente) ale artistului cu publicul său. Pe de altă parte, deci, Eugen Negrici se menține pe poziția lui de mai înainte, de a vedea în interpretarea critică o relaționare a textului cu sistemul de așteptări al cititorului; pe de alta, el caută acum să implice mai temeinic în discuție și termenul simetric, relația textului cu producătorul lui. Criticul afirmă în esență următoarele: *„Avem motive să credem că un text literar include, în complexele lui transferuri, date sugerînd, mai mult sau mai puțin limpede, cîte ceva din propria-i generă, și nu avem îndoieli că mai multe texte, scrise și așezate alături, sînt în măsură să deschidă o fereastră spre toate aceste îndoieli istovitoare ale execuției care, devenite acte, alcătuiesc istoria tranzacțiilor mentale, o istorie și un erou"*. Cele două studii din urmă ale lui Eugen Negrici alcătuiesc o schiță de fenomenologie a lecturii, în care elementele de teorie trebuie uneori culese din aplicații și exemplificări. Autorul lor este o minte speculativă, dar n-are, evident, plăcerea speculației. Cărțile lui fiind în definitiv unele de teorie, se observă o anumită dificultate în a-și desfășura tezele principale, o economie și o lipsă de elan „ideologic". Ele stau indecise parcă între asprimea studiului și familiaritatea eseului. Un anume aer „științific", o distanță protocolară, tehnicismul limbajului *(„Sîntem îndreptățiți, astfel, să presupunem o calitate neobișnuită a organului receptiv, ca și o conștiință vie, neîndurătoare, a sistemului complex de prohibiții în raport cu care poetul e obligat să-și caute un spațiu de manevră")* se unesc cu formulări literare, mai volubile, cu un limbaj artist *(„Heliade e mai tînăr și, prin asta, mai modern decît serii întregi de scriitori timorați de tradiție. Și cum să nu fie așa cînd în epoca sa, ca în spațiul edenic al primilor oameni, lipsește sentimentul ridicolului: tinerii fac jurăminte romanțioase în biserică pentru a schimba soarta țării, cred în utopii, lansează fantasmagorice proiecte. Heliade însuși se îmbracă în togă pentru a relatiniza limba și e gata să schimbe vorbele cînd nu poate modifica – cum vrea – realitatea")*. Cel dintîi aspect este, sigur, dominant. Deși prin unele din exemplele sale Eugen Negrici vine pînă în actualitatea imediată, el nu-și scoate nici o clipă halatul alb al cercetătorului. Critica lui nu e deloc pasională (sau nu pare!); din contra, tot ce atinge ea devine intemporal, obiect de studiu și de examen de laborator; constatările sînt trecute în fișe destul de riguroase, ca niște buletine de diagnostic. Inteligentă și precisă, această critică face impresia de răceală tehnică și convinge tocmai prin comprimarea subiectivității (subiectivitatea există, și nu doar teoretic, la Eugen Negrici, care e un cititor foarte original al operelor).

Figura spiritului creator grupează două categorii de opere: unele în care „funcțiile de afirmare" ale spiritului sînt nestînejnite de cenzura interioară și își fac jocul liber pînă la capăt; și altele în care mai puternice sînt „funcțiile de supraveghere", de inhibiție. Întîia categorie, criticul o ilustrează cu Antim Ivireanu, Heliade și Nichita Stănescu, a doua, cu Budai-Deleanu, Urmuz, M.H. Simionescu și Marin Sorescu. Un fel de caz limită al celei din urmă l-ar reprezenta versiunile cronicii brîncovenești atribuite lui Radu Greceanu, de care autorul se ocupă într-o ultimă secțiune a cărții. Se înțelege că un „climat al cutezanței" artistice ca acela în care se înscriu autorii din prima serie este o dovadă de tinerețe culturală (nu în sens de absență a canoanelor, ci de nepăsare față de rigorile lor), de insuficient discernămînt critic; în vreme ce „sub acțiunea forțelor inhibitive" stau scriitorii „bătrîni", al căror cuvînt este „ambiguu", iar ironia complică toate raporturile. Dialectica însăși a culturii noastre implică alternarea și coexistența acestor două tipuri.

Să vedem cîteva exemple. Antim Ivireanu ar fi suferit de o „euforie a noviciatului". Deplasînd accentul, față de cartea pe care i-a consacrat-o cu ani în urmă, de la „determinările de epocă și de nivel cultural" spre „circumstanțele individuale ale momentului de creație", Eugen Negrici dezvăluie acum în opera ilustrului mitropolit „semnele gratuității" stilistice, „mecanismele psihice ale creativității euforice", pe scurt, nevinovate bucurii ale expresiei care nu se mai explică decît prin folosirea fără inhibiție a unui instrument tînăr cum era limba română în epoca lui Cantemir. Mă gîndeam, citind, că este la Antim o retorică ingenuă ce seamănă bine cu a lui Erasm în mînuirea latinei lui laicizate și potrivită la toate. La rîndul ei, retorica lui Heliade (abia schițată; capitolul conține doar un punct de plecare) se bazează pe umplerea unei forme impecabile și nobile cu un conținut plebeu și neomologat cultural. În categoria opusă, Budai-Deleanu e înfățișat drept „primul român care a priceput convenția artei". La Urmuz, se pune întrebarea dacă prozatorul a avut de la început intenția de a parodia sau dacă a căzut în stereotipie abia încercînd să scrie ca toată lumea. Eugen Negrici înclină spre soluția din urmă, indicînd aici o cale de a analiza pe autorul ***Paginilor bizare*** nouă și atrăgătoare. Aceste lucruri nu sînt aproape deloc dezvoltate, par oarecum grăbite, deși conțin admirabile sugestii. Lui Eugen Negrici i se pare bunăoară insuficientă considerarea acestui tip de opere ironice drept expresii ale negativismului și parodicului; de pildă la M.H. Simionescu (în primele cărți), ca și la Urmuz, n-ar fi vorba de a *parodia*, ci de a *reface* literatura, în procedeele și în atitudinile ei, așadar nu de o ironizare a

tipicurilor, ci de o utilizare a lor. La baza atitudinii ar fi un scepticism care-i îndrumă pe asemenea autori să considere că, literatura fiind esențial tipic, canon, stereotipie, o conștiință matură a acestui fapt înseamnă mai mult decît in refuz copilăresc.

Cele mai întinse capitole din studiu se referă la Nichita Stănescu și la Marin Sorescu. Autorul *Necuvintelor* exemplifică funcțiile de afirmare, absența simțului de supraveghere. El a avut (ne spune Eugen Negrici) de la început intuiția poeziei nu ca trăire, stare, emoție etc., dar ca expresivitate, disponibilitate, joc. Dacă, în primele lui poeme, Nichita Stănescu menținea (de ochii lumii) un centru logic din care decurgea lirismul lui metodic-delirant, ulterior l-a abandonat și numai un cititor avizat mai poate descoperi acele elemente, acei indicatori, care creează iluzia că discursurile poetice sînt, formal, coerente și, sub raportul fondului, pline. În realitate, susține Eugen Negrici, Nichita Stănescu dovedește în chip magistral definiția călinesciană a lirismului din 1939; ceea ce comunică poeții nu este altceva decît nevoia sufletului lor de a prinde sensul universului. Ar exista la poetul celor *11 elegii* „o reflexivitate goală ce pune stăpînire pe poem", o producere spontană de sensuri prin întîlnirea cuvintelor. Figura spiritului creator ce se poate identifica aici este aceea a unui monologant, dezinteresat de destinatar, care intră tot mai adînc în propriul delir liric, scoțînd, un timp, periscoape de orientare, dar sfîrșind într-o ermetică viață submarină. Aceste constatări (simplificate mult de mine) sînt, cred juste. Aș stărui pe un aspect. Nichita Stănescu deschide, ca orice poet, o fereastră spre lume, însă importantă la el este chiar această dispoziție contemplativă, această fereastră, ce constituie conținutul liric. Eugen Negrici susține aceeași idee, în alte cuvinte, și cu unele ezitări, părînd a despărți „postura", „perspectiva" lirică de „izvoarele lirismului". Dar la Nichita Stănescu „postura" e principalul izvor de lirism. Dacă însă de obicei poeții subiectivează lumea, el își obiectivează însuși spiritul contemplativ. E ușor de remarcat ce puține sînt în poezia lui elementele subiectivității și ce numeroase sînt în schimb cele ale obiectivității. Nu vom găsi iubire agresivă, ci o leoaică sărind de gît poetului, nu o emoție a apropierii-depărtării de iubită, ci o amforă cu două brațe, nu o senzație de zbor, ci niște mîini-aripi desfășurate ca un stindard. În fine, toate acestea ascund altceva decît o imaginație a lumii și anume o imaginație de gradul al doilea, a poeziei, în care obiectul nu e simbolul unui sentiment, al unei stări de spirit, ci metamorfoza lor, ca o altă față a lor, la fel de reală. Dar despre acestea vom mai putea vorbi.

În cazul lui Marin Sorescu, criticul observă o evoluție de la refuz (parodii) la subminare ironică (primele poeme). Spre deosebire de

Nichita Stănescu, autorul *Morții ceasului* scrie pe baza unei „colaborări" cu publicul, ce-l duce pe terenul riscant unde presiunea succesului amenință poezia. Eugen Negrici face o subtilă analiză a acestui fenomen, identificînd în poezie însăşi indiciile acrobației necesare colaborării. Din acest unghi, *La Lilieci,* prin schimbarea produsă, i se pare „poate cel mai radical volum de versuri tipărit după război", şi arată resurse nebănuite de înnoire la Marin Sorescu, capabil a înfrînge o inerție care l-ar fi obligat să se repete la nesfîrşit. Din păcate, în acest punct studiul abandonează demonstrația lăsîndu-şi cititorul *sur sa faim.* În genere, în studiul despre Marin Sorescu se simțea nevoia mai multor exemple. Criticul, reticent, probabil pentru a nu provoca iritarea poetului (deşi, obiectiv, nu există motive: demonstrarea de către Eugen Negrici a mecanismelor care reglează în poezia însă presiunea publicului asupra creatorului fiind situată dincolo de valoarea ca atare a poeziei), îşi ia numeroase măsuri de precauție şi acest capitol are cel puțin zece pagini inutile în locul a tot atîtea ce mi s-ar fi părut indispensabile. În glumă, şi nu chiar, să spun că un studiu asupra figurii spiritului critic ne-ar putea dezvălui la rîndul lui multe mecanisme interesante şi ne-ar arăta cum funcționează, în conştiința noastră cea mai secretă, raportul cu acea parte a cititorilor care sînt scriitorii înşişi despre care vorbim. Cartea lui Eugen Negrici, mai puțin discutabilă decît ***Expresivitate involuntară*** în teza de bază, este de o mare utilitate pentru cine vrea să înțeleagă literatura şi altfel decît în ea însăşi, static, ca o materie inertă.

(România literară, nr. 9, 1979)

„Sistematica poeziei"

Studiul de acum cîțiva ani al lui Eugen Negrici, ***Introducere în poezia contemporană,*** se compunea dintr-o ***Încercare de sistematizare,*** garnisită cu exemplele strict necesare. În loc să ne dea acum o a doua parte, promisă, care să cuprindă tabloul poeziei actuale, iată că autorul revine la principiile generale ale originalei lui clasificări, menține unele lucruri (transcriindu-se), schimbă parțial nomenclatura şi, mai important, obiectul acesteia. Am impresia că lui Eugen Negrici i s-a întîmplat *mutatis mutandis* ceea ce i s-a întîmplat şi altui teoretician, lui Liviu Rusu, care, voind să descrie genurile literare ca pe nişte tipuri de creație, le-a descris ca pe nişte tipuri de creatori. Dar dacă esteticianul clujean n-a părut a-şi da vreodată seama de „alunecarea" obiectului cercetării sale. Eugen Negrici şi-a deviat deliberat interesul de la acele posibile modele de poezie

contemporană, de care vorbea ***Introducerea,*** la nişte modele generative, capabile să indice felul cum se naşte orice poezie. Scrie singur în ***Cuvânt înainte:*** *„Întocmirea clasificării viza un posibil studiu al dialecticii variantelor fundamentale, al istoriei sui-generis a fenomenului poetic postbelic. Pe parcurs însă, pe măsură ce metoda reducerii variantelor ne ajuta să suprimăm iluzia optică a bogăţiei şi varietăţii, am realizat că ne îndreptăm cu simplificarea către atitudinile fundamentale ale eului producător în raport cu existentul şi că ajunsesem la un fel de* ***modele universale de producere,*** *tipuri de modele universale de producere, tipuri de «poezire» mai curînd decît tipuri de poezie contemporană"* (p. 5–6).

În această declaraţie sînt şi alte aspecte remarcabile. Mai întîi cele referitoare la metoda studiului, care rămîne una reductivă: descoperirea, în maldărul textelor reale, a unor invariante. Este o metodă în fond structuralistă. Forţa ei provine din simplificare. Cu mult curaj (şi chiar cu oarecare imprudenţă), Eugen Negrici consideră că literatura ca atare, în fenomenalitatea ei bogată şi variată, este o iluzie optică, pe care studiul teoretic se cade a o suprima. Acest punct de vedere este unul prin excelenţă „ştiinţific", dar şi unul critic. În autorul ***Sistematicii*** teoreticianul literar a pus între paranteze pe critic, cel puţin ca orientare a spiritului, şi asta în pofida existenţei unor bune analize şi a talentului, cum vom vedea. Interesant este că „revenirea la procedee" apropie structuralismul lui Eugen Negrici de stilistică: dar apropierea *„nu are semnificaţia unei întoarceri la tehnicianismul minuţios şi îngust al stilisticii acefale interbelice – al acelei ştiinţe a expresivităţii care semnala cazuri nenumărate de devieri de exprimare obişnuită, fără a izbuti, decît rareori (şi numai prin cîteva minţi strălucite), să le găsească un făgaş şi o convergenţă ideatică"* (p. 6). Stilistica din ***Sistematică*** remarcă, o dată cu acele mijloace expresive pe care modelul însuşi de generare a textului le selectează, şi pe cele pe care el le respinge, fiindcă îi micşorează randamentul. Mai amuzant este să observăm că acest criteriu funcţional, bazat pe eficacitate, îl conduce pe autor la ideea unei posibile *„stilistici a perimării limbajului poetic"* (p. 12), pe care, fireşte, o recomandă altora, căci nivelul lui de abordare a textului va fi acesta, oricît de tentant i s-ar părea. Ce poate totuşi să fie acest studiu *poetic* în esenţa lui? Eugen Negrici se fereşte să-l numească o „gramatică universală", mai mult, nu doreşte să întrebuinţeze *tonul* didactic *(„deşi simţim ispita acestui gînd demonicesc, vom evita, desigur, tonul unei gramatici normative").* Însă nu sînt sigur că reuşeşte chiar pretutindeni. Poeţii, în ce-i priveşte, nu vor ridica

mănuşa azvîrlită (lucrul de care autorul pare a se teme), ei văzîndu-şi absolut netulburaţi de producerea lor spontană, dar criticii trebuie s-o facă, fiindcă, la urma urmelor, cărţile ca aceasta lor şi, vai, numai lor li se adresează.

Premisa studiului este extraordinar de simplă: orice poezie este o formalizare a existentului (p. 17). La acest nivel de adîncime nu se poate stabili măcar o distincţie între poezie şi proză. Poeţii n-ar avea în principiu decît trei lentile prin care să privească realitatea: una care o structurează, alta care o transfigurează şi ultima care o metamorfozează. (Diferenţa de limbajul ***Introducerii*** e minimă: *prelucrarea* de acolo devine aici *structurare*. Pe parcurs vor fi şi alte asemenea nuanţări terminologice, pe care însă cititorul cărţii le va înregistra singur). În ce priveşte realitatea, ea poate fi catagrafiată. A făcut-o deja Călinescu în ***Universul poeziei***. O reia, într-un chip mai abstract, Negrici. Două precizări sînt utile. Prima: nivelul catagrafiei nu este după părerea mea propriu-zis acela al referatului poetic, al existentului pur, ci acela al semnificatului. Eugen Negrici din contra scrie: *„... Vorbind despre modul alcătuirii poeziei* [...], *interpretul a simţit de regulă nevoia să se gîndească la ceva asemănător cu ceea ce se întîmplă cînd vorbitorul execută transformarea* ***referentului*** *în conţinut, adică ceea ce se petrece într-o altă fază (mai concretă) a semioziei, cînd* ***continuumul*** *trebuie segmentat, modelat, format, codificat"* (p. 21). Am unele îndoieli în privinţa valabilităţii acestei analogii care postulează cam prea ritos că *„ceea ce a avut loc la acest nivel mai are o dată loc, cu toate funcţiile-semn împreună"* (ibid.). Cred că eul poetic structurează, transfigurează ori metamorfozează nu *continuumul* real, ci un univers deja segmentat şi codificat, care se compune dintr-un semnificat, dintr-un „conţinut" deja cultural şi nicidecum din „referenţi" naturali. Este obiecţia pe care o suscita şi ***Universul poeziei*** lui Călinescu, unde nu se punea limpede problema dacă materia poetului e naturală sau culturală, deşi autorul lăsa uneori să se înţeleagă că poetul operează nu cu „obiecte" ale lumii, ci cu simboluri şi hieroglife culturale. A doua precizare: *„existentul,* scrie Negrici, *poate fi conceput: I: obiectual şi II: evenimenţial"* (p. 23). Prima categorie ar include lucruri, fiinţe, fenomene etc., iar cealaltă, întîmplări ale subiectului enunţării şi ale subiectului enunţului. Discriminarea are în vedere acelaşi plan referenţial natural la care E. Negrici pare să ţină. Dacă ne mutăm în acela al semnificatului cultural, ea îşi pierde sensul, fiindcă aici orice obiect apare ca un eveniment al subiectului enunţării ori al enunţului.

Modelele de generare a textului poetic sînt, aşadar, în număr de trei şi Eugen Negrici le înfăţişează cu precizie în capitole separate, indicîndu-ne de fiecare dată „caseta" modelului, motivarea ontologică, condiţiile propice, starea de spirit, materia predilectă şi chiar riscurile şi remediile. În linii mari, lucrurile stau în toate cazurile ca în acela al primului model – *structurarea* – pe care îl expun succint mai departe. Eul poetic acţionează în *structurarea* din afară şi ca un element distinct. Este animat de o năzuinţă aproape ideologică. Este idealist şi optimist, mînat de rîvna desăvîrşirii materiei sub presiunea spiritului. Tipul apare de obicei în epoci în care artiştii înclină să considere *„condiţia umană ca demnă de a fi dorită"* (Goethe). Deşi poate transforma orice material, le preferă pe cele umile, pentru ca transcederea să dea satisfacţia performanţei. Eul supune materia *„unor subcoduri retorico-ideologice"*, cum am sugerat deja, mai ales fiindcă *„raţiunea de a fi a acestui model este orgoliul comunicării"* (p. 29–30). Este un model prin excelenţă elocvent. Structurarea, în fine, se realizează prin adaos de sens, acumulare de sens, semantism obscur şi fără adaos de sens. Urmează exemple, numai pozitive, deşi aş fi fost în cel mai înalt grad curios să văd cum arată bunăoară un text în care *„interesul de lectură se epuizează în punctul de coagulare ideatică"* (p. 43), adică un text greşit strategic de către autorul său. Excelente sînt nuanţele introduse de Negrici în discuţie: deosebirea de strategie dintre adaos de sens şi acumulare, varianta malarméeană a semantismului obscur etc. Nu mai intru în detaliile celorlalte două modele. În fond, desfăşurarea ideatică este aceeaşi.

Fără îndoială, clasificarea lui Eugen Negrici „funcţionează". Oricît de şocaţi ar fi unii de extremul reducţionism al metodei, el se dovedeşte valabil şi analizele oferite ne conving. E imposibil să repet aici – fie şi pe scurt – o astfel de analiză; mi-ar mînca prea mult spaţiu. Fapt este că rigoarea nu ne dă aproape deloc impresia de dogmatism. Nu ne aflăm înaintea unui pat procustian ca acelea ale lui M. Dragomirescu de pe vremuri. Chiar pomenind de „riscuri" şi de „remedii" (adică de locuri fierbinţi ale producerii textului în care eficacitatea scade şi trebuie readusă la nivelul normal), autorul o face cu un anumit umor al ideii. De altfel, ne prevenise: *„Ne cerem dinainte scuze pentru toate formulările care vor părea sfaturi, reţete scoase dintr-un «îndrumar de poezie» – ca tot atîtea binefaceri puse la îndemîna poeţilor. Aserţiunile de acest fel – cîte sînt – nu vin din partea autorului, ci din partea modelului care îşi fixează, astfel, condiţiile bunei lui funcţionări"* (p. 27). Graţioasă scuză, bună scuză!

Dincolo de seriozitatea lui tehnică, acest studiu are şi un haz de altă natură. Este şi Eugen Negrici un curios amestec de uscăciune şi de savoare. Problema taxonomică de la care pleacă şi ochiul mefient aruncat asupra varietăţii fenomenale a artei (ca aluzie!) ne arată în el un teoretician, cu scopul ştiinţific, şi pentru care textele literare si maşinării (era să zic: maşinaţiuni ale spiritului creator!), demontabile piesă cu piesă, nu atît inefabile, cît eficiente. Puţinul lichid scurs printre degetele maestrului deconstructor nu e îngrijorător. Textul n-are „suflet", deci n-are ce pierde prin respectiva operaţie. Pe de altă parte, după ce şi-a consumat în cîteva fraze bruma (absolut necesară) de terminologie semiotico-structuralistă (funcţii, semne, funcţie-semn etc.), Negrici vorbeşte despre *„tracţiunea mecanică a prozodiei"* (p. 36), *„microcosmosul pistei sonore a unei poezii"* (p. 55), *„soneriile de alarmă (care) sună în disperare"* (p. 97), (cititorul care) *„bombardează textul cu rafale de ipoteze"* (ibid.). Acest limbaj colorează pagina, care, altfel, ar pica moartă de abstracţie, ca un organism de leucemie. Dar nu numai teoria este rodul acestor altoiuri stilistice, ci şi analizele. Nu de analize pur critice e vorba, fireşte, căci autorul se dezinteresează de valoarea şi de tot ce, prea particular, nu intră în schemele lui, dar de analize menite a ilustra un principiu de funcţionare. Cu tot tehnicismul inerent, aceste analize împrumută mereu ceva din atmosfera textului analizat: cele despre Arghezi sînt petulante, „naive", hibride stilistic, cele despre Barbu, ţepene şi pitoreşti. Acesta e indiciul talentului critic, care nu e altceva (ce să mai apelăm la luminile semioticii, structuralismului etc.?!) decît putinţa criticului de a se lăsa contaminat de limbajul poetului. Nu e critic adevărat cel care nu face pe rînd toate bolile literaturii. Cum le face E. Negrici, cu toate vaccinele, măştile şi mănuşile de protecţie la care recurge în intimitatea laboratorului său de analiză literare.

(România literară, nr. 39, 1988)

LIVIU PETRESCU

„Realitate și romanesc"

Cartea lui Liviu Petrescu este, cel puțin pentru mine, aproape o revelație și consacră un critic. Ea se compune din șapte studii despre romancieri români ai secolului XX (o excepție, aparentă: Duiliu Zamfirescu), urmate de cîteva considerații despre ***Problema realității,*** din care deducem că autorul a avut în vedere nu numai o metodă unitară de analiză, dar și o perspectivă teoretică generală: cele șapte studii despre Duiliu Zamfirescu, Mateiu Caragiale, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban și Gib Mihăescu încearcă să sugereze o „istorie" întrucîtva inedită a romanului nostru modern. Mai exact, dacă de obicei s-a crezut că tendința predominantă este observația socială (și, implicit, creația de tipuri) sau, chiar, că stă în firea romanului să tindă spre obiectivare, nu rămîne mai puțin evidentă și tendința opusă, *„prin care realitatea exterioară este pusă la îndoială"* și, prin care, fără a se nega cu totul socialul, se acordă o importanță covîrșitoare „trupului sufletesc" (după expresia Hortensiei Papadat-Bengescu), realității lăuntrice. Acest realism psihologic joacă rolul unui factor de sincronizare cu orientările „europene" în roman. Trebuie să admitem că, măcar, acest ultim argument este interesant și e de mirare cum nu s-a luat în seamă pînă astăzi că „sincronismul" lui Lovinescu era trădat de concepția despre proză a criticului. Nici Liviu Petrescu nu se referă pe față la E. Lovinescu, deși, la urma urmelor, teza sa îl vizează direct, În polemică este implicat, tot nemărturisit, și G. Călinescu, partizanul romanului de tip clasic și balzacian.

Nici vorbă că analizele lui Liviu Petrescu sînt atrăgătoare și că punctul lui de vedere merită atenție. I-aș reproșa însă două lucruri, care ține (dar nu exclusiv) de latura practică a demonstrației. Nu e, de exemplu, deloc adevărat că adîncirea romanului într-un plan subiectiv își află „un punct final în Gib Mihăescu". Autorul declară din capul locului că s-a oprit numai la acei romancieri ai secolului XX de care-l leagă „afinități mai puternice". Să zicem că ar fi un motiv acesta, deși, parcă, pentru rigoarea demonstrației ar fi fost bine să se procedeze mai științific; oricum, însă nu pot lipsi, dacă vrem să dovedim ideea, M. Sebastian, M. Eliade și chiar Victor Papilian și G. Ibrăileanu. Ocupîndu-se și de aceștia, Liviu Petrescu n-ar mai fi tras concluzia că Gib Mihăescu e un închizător de serie. În al doilea rînd, nu toate operele pe care le discută Liviu Petrescu sînt operele cele mai bune ale

autorilor respectivi. Planul, de altfel, al discuției *nu este acela al valorii,* amestecîndu-se realizări și intenții, opere strălucite și opere mediocre. Întrebarea pe care ne-o punem fără să vrem este prin urmare aceasta: nu cumva rămîne secundară tendința ce ni se semnalează, în evoluția romanului nostru modern, cîtă vreme ea se întemeiază pe ***Pădurea spînzuraților*** și nu pe ***Ion,*** pe ***Donna Alba*** și nu pe ***Rusoaica?*** Nu avea dreptate E. Lovinescu să pornească de la exemplele inverse spre a dovedi contrariul?

Nu o dată, Liviu Petrescu silește faptele să se acomodeze cu teza; va spune de exemplu că ***Donna Alba*** *„îl reprezintă în modul cel mai concludent"* pe Gib Mihăescu pentru că ne oferă *„cheia unei înțelegeri mai adînci"* a operei sale decît ***Rusoaica.*** Despre ce „cheie" e vorba și la ce nivel al literaturii lui Gib Mihăescu se găsește ea?

Sugestivele și foarte meticuloasele analize ale lui Liviu Petrescu urmăresc, toate, să descopere „chei". Ele sînt un fel de clarificări ale textului, pornind de la un detaliu aparent nesemnificativ, de la o replică sau de la un personaj, de la o coincidență de lectură, spre a parcurge întregul în cercuri concentrice; la o coerență totală. Liviu Petrescu încearcă să ajungă pornind de fiecare dată de la cazuri particulare. O însemnare ocazională a lui Liviu Petrescu despre „etapele" transformării sufletești a lui Apostol Bologa, unită cu indicația că romancierul cunoștea bine pe Tolstoi, îl conduce pe Liviu Petrescu la o admirabilă paralelă care descifrează ***Pădurea spînzuraților*** altfel decît pînă acum. Și nu este o lectură forțată, ci una perfect plauzibilă, în ciuda pretextului neașteptat. O conversație dintre prințul Raoul și Mihail Aspru este punctul de plecare pentru revelarea „estetismului" ***Donnei Alba.*** Cutare teorie a Miniei, eroina Hortensiei Papadat-Bengescu despre „trupul sufletesc" (care, vorba lui Ovid Crohmălniceanu, părea și cam naivă și cam fastidioasă), oferă ideea unei remarcabile descrieri a ciclului Halippa, mai mult, ea este o premisă a perspectivei generale asupra evoluției romanului pe care o descoperă Liviu Petrescu. Desigur, în fapt, lucrurile stau ceva mai complicat și demonstrația este subtilă, minuțioasă, prinzînd operele și personajele într-o veritabilă plasă de păianjen. Se poate spune chiar că autorul păcătuiește pe alocuri prin exces de subtilitate sau, voind să fie cît mai convingător, înmulțește numărul referințelor peste măsura îngăduită. Dar analiza este fină și inteligentă (studiul cel mai interesant și mai bine construit mi se pare cel despre Duiliu Zamfirescu), condusă cu o uimitoare virtuozitate.

Înaintînd în lectură, devine evident că toate „cheile" lui Liviu Petrescu țin de un nivel, aș zice, explicit al operelor. Mai mult: de un

nivel conştient, sub pragul intenţiilor directe ale scriitorilor. Cîteodată, tema studiului este surprinderea *„celor cîteva noţiuni mai importante cu care a operat gîndirea scriitorului"* (Camil Petrescu), cu alte cuvinte, nu opera, ci reflecţiile autorului asupra operei. Critica lui Liviu Petrescu nu este o critică a subtextului, ci chiar a textului, nu a semnificaţiilor ascunse, infinite, ci a acelor deschise şi explicite. Desigur, explicit nu e tot una cu imediat, cu superficial şi ar fi greşit să ignorăm talentul remarcabil al lui Liviu Petrescu în a descoperi înţelesuri pînă la el ignorate. Dar aceste înţelesuri nu au niciodată în vedere zonele de inevitabilă obscuritate ale unei opere, pe care nici intenţiile conştiente ale autorilor, nici alte împrejurări exterioare să nu mai fie capabile a le lămuri; investigaţia raţională şi metodică a lui Liviu Petrescu ne atrage atenţia asupra rădăcinilor culturale ale imaginaţiei unui scriitor, asupra similitudinilor, deosebirilor şi coincidenţelor, asupra valorii unor simboluri, dar nu atinge niciodată viaţa inefabilă a operei, nodul ei vital. Critica de acest fel se revendică mai degrabă dintr-o reflecţie filosofică şi morală decît dintr-una estetică asupra literaturii. Chiar numai constatînd tema cărţii, m-am gîndit la acea falsă ***Histoire du roman français depuis 1918*** scrisă de Claude-Edmond Magny; comparaţia poate fi împinsă şi mai departe, fiindcă în amîndouă cazurile literatura este privită sub alt unghi decît acela literar. În principiu, nu se poate obiecta nimic unor astfel de analize; ele sînt la fel de legitime ca oricare altele. Singura mare dificultate apare cînd din cauza parti-pris-ului filozofic sau moral se trădează spiritul operei. Asemenea cazuri sînt studiile despre Mateiu Caragiale şi Gib Mihăescu. Oricine a citit pe Gib Mihăescu îşi dă, de pildă, seama că formula „homo esteticus" nu i se potriveşte. Estetismul observat de critic în ***Donna Alba*** nu se poate generaliza, fiindcă romanul e satiric, parodiind tema aspiraţiei. Un conflict între semnificaţia literară şi cea morală se produce şi în studiul despre Anton Holban unde criticul nu pare a acorda nici o importanţă faptului că Anton Holban îşi idealizează eroul. Foarte atent la structurile morale sau de idei ale operelor, Liviu Petrescu este aproape neglijent faţă de acelea propriu-zis literare. De aici, poate, şi impresia că uneori, analiza se desfăşoară în cerc închis, relevînd „morala" personajelor oarecum în sine, fără raportare la planul literar (de valoare).

Cartea rămîne, incontestabil, foarte interesantă, revelînd un critic adevărat.

(Contemporanul, nr.49, 1969)

„Romanul condiției umane"

Iată cartea pe care o aşteptam de la Liviu Petrescu! ***Romanul condiției umane*** este un eseu temeinic şi subtil, scris cu rece pasiune a ideii. Informat filosofic şi admirabil literar, el impune prin demnitatea intelectuală a stilului. Autorul este un spirit ordonat şi circumspect. Nu iubeşte aventura, riscul, şi nu pariază aproape niciodată pe strălucirea de-o clipă a originalității. E grav, fără morgă, metodic, fără pedanterie, doct, fără să fie doctoral. Nici un efort nu i se pare de prisos, dacă e vorba de a pune încă o dată în cumpănă o afirmație sau o demonstrație. O conjectură poate cădea după un număr oarecare de aplicări; totul va fi atunci luat de la capăt. Eseul se construieşte lent, dar sigur, pas cu pas, prin verificări succesive. O etapă arsă, o verigă din lanț sărită, un ochi din lucrătură neîncheiat ar ameninția întregul cu destrămarea. Liviu Petrescu evită starea de incertitudine la care conduce graba. Satisfacția lui nu e de a avansa afirmații, ci de a obține confirmarea lor, după lungi şi răbdătoare confruntări, la sfîrşitul cărora concluzia regăseşte premisa şi cercul ideii se încheie. Autorul însuşi vorbind despre o circularitate a temei sale, ne rămîne nouă să adăugăm una a formulei critice: cartea lui este în totul un cerc, alcătuit din cercuri mai mici, care nu se închid decît ca să se deschidă unele asupra altora, într-o figură de o geometrică perfecțiune.

Ce înseamnă „romanul condiției imane"? *„În accepțiunea noastră* – scrie Liviu Petrescu – *tema «condiției umane» este de fapt expresia unui conflict: a conflictului dintre eterna sete de absolut a spiritului uman, pe de o parte, şi feluritele limitări sau îngrădiri pe care ea le are de suportat, pe de altă parte"*. Acest conflict poate lua trei înfățişări, după cum îl privim sub raport metafizic *(„în cadrul căruia spiritul uman are să se confrunte cu un mare principiu cosmic, cu o Lege care menține unitatea şi coerența întregului, cu Destinul, deci, ori cu zeii")*, sub raport ontologic *(„sentimentul limitării, al îngrădirii este datorat, de data aceasta, categoriilor fundamentale ale existenței: spațiul, timpul şi individuația")* şi sub raport social (o împletire în fond a problematicii metafizice şi ontologice cu „problematica Celuilalt"). În lăuntrul fiecărei clase, *„atitudinea personajului romanesc oscilează, în general, între supunerea rațională şi împăcată, între inserția şi fericita integrare într-o totalitate armonioasă – şi, la cealaltă extremă, răzvrătirea orgolioasă, voința de insubordonare, trufia libertății, spiritului de contestare"*. Procesul nu e liniar, dar circular, căci *„experiența revoltei, consumată pînă la capăt, nu aduce nicidecum*

înseninarea şi satisfacţia aşteptată; postura demiurgică, odată dobîndită, procură o decepţie cu mult mai tăioasă decît natura umană, tiparul divin se dovedeşte, cu un cuvînt, a nu fi adecvat naturii umane; astfel încît, pentru a rezolva această contradicţie, eroul are să se reîntoarcă, într-un al doilea moment din evoluţia temei, la vechile sale dimensiuni, cărora se va mulţumi, în continuare, să le sporească doar demnitatea". Reîntoarcerea se face pe un alt braţ al spiralei: eroul nu se mai aserveşte (Legii, Existenţei sau Celorlalţi) ca înainte, cu inocenţă, ci pătruns de conştiinţa că relaţiile umane trebuie să respecte „*norma absolutei egalităţi şi a absolutei reciprocităţi*". Din aceste trei categorii de raporturi (urmînd însă o dialectică asemănătoare), ultimul ne ajută să ne facem o noţiune mai precisă de ceea ce Liviu Petrescu înţelege prin „condiţie umană" şi prin „roman al condiţiei umane". Relaţia eroului de roman cu Celălalt (termenii sînt aici sartrieni) nu e propriu-zis una socială: „*Va fi lesne de înţeles că punctul nostru de vedere asupra aspectului social posedă un caracter oarecum parţial, că am omis, cu alte cuvinte, domeniul relaţiilor interumane instituţionalizate, considerînd că ele revin într-o mai mică măsură romanului «condiţiei umane» şi într-o măsură aproape exclusivă romanului «politic». Fiindcă, în concepţia noastră, romanul «condiţiei umane» îşi are drept obiect numai acele structuri şi numai acele forme ce aparţin unei sfere a datului originar; or, relaţiile interumane instituţionalizate trebuie privite ca nişte structuri de un al doilea grad, trebuie privite ca nişte date istorice, aşadar*".

Aici sînt unele chestiuni de nuanţă ce trebuie clarificate, spre o mai precisă definire a termenilor. Liviu Petrescu identifică în tema „condiţiei umane" o temă prin excelenţă a literaturii secolului XX, admiţînd observaţia lui Camus (folosită şi drept motto) că „*aujourd'hui ou les passions collectives ont pris le pas sur les passions individuelles, ce n'est plus l'amour qu'il s'agit de dominer par l'art, mais la politique, dans son sens le plus pur*". Oricît de pur ar fi sensul atribuit cuvîntului *politică*, el vizează neapărat, pe o latură importantă, domeniul acelor relaţii umane instituţionalizare la care Liviu Petrescu se referă, ca să le elimine din preocupările sale, şi care sînt în adevăr de al doilea grad, adică nu pur şi simplu general umane, ci istorice. Camus este citat altă dată, în eseu, cu un text ceva mai limpede şi pe care eu l-aş fi preferat ca motto şi ca punct de pornire: „*Obiectul artei, în ciuda regretelor pastişorilor, s-a deplasat de la psihologie la condiţia umană*". Şi aş completa: de la social şi psihologic la condiţia umană. Precizînd: nu întreg romanul cunoaşte această deplasare, ci o parte a lui. Aşadar, romanul condiţiei umane ar

fi acela (anunțat de Dostoievski, dar și de Stendhal sau chiar de Cervantes) care, despărțindu-se la un moment dat (și, firește, nu de tot) de romanul social și psihologic, își asumă tratarea unei teme care a căzut de obicei, în epocile anterioare, în sarcina altor genuri literare, cum ar fi poemul sau drama. Liviu Petrescu, sugerînd prefigurările literare ale temei sale, se referă el însuși la tragedia antică, la arta manieristă sau la operele romantismului. În al doilea rînd, romanul „condiției umane" nu poate fi epuizat de *temă* ca atare: el este, deopotrivă, și o *formă* relativ nouă. Asupra formei, Liviu Petrescu nu stăruie, însă exemplele pe care își sprijină demonstrația ne lasă s-o întrevedem: dacă tema scoate provizoriu romanele lui Dostoievski, Malraux, Camus, Kafka, Joyce sau Thomas Mann, din seria romanelor sociale și psihologice clasice, forma lor nu mai e, nici ea, forma realistă clasică. Albèrés mergea pînă la a spune (exagerînd poate, dar nu greșind esențial) că avem de-a face cu opere poetice, alegorice, epice, mistice care doar „folosesc forma romanului". În sfîrșit, dacă romanul acesta este al „condiției umane" într-o mai mare măsură decît al condiției sociale și psihologice, adică istorice, procesul prin care el s-a separat de romanul tradițional este, el, un proces istoric și merita a fi înfățișat.

Înțelegînd bine aceste deosebiri, devin limpezi atît exemplele la care Liviu Petrescu a recurs, cît și unele absențe. Desigur, nu toate. Iată, ne întrebăm: problematica ***Pădurii spînzuraților*** intra ori nu în preocupările eseului? Cîtă vreme Apostol Bologa, ca individualitate, e confruntat cu trei forme instituționalizate ale supraindividualității (statul, națiunea și biserica), romanul lui Rebreanu rămîne unul social și psihologic. Însă cel puțin a treia din aceste forme se subordonează, în ***Pădurea spînzuraților,*** criteriilor eseistului, căci nu la biserică se raportează Bologa, ci la credință, și raportarea aceasta e oarecum similară cu cea descrisă de Liviu Petrescu în primul mare capitol al cărții, fiind de natură metafizică. Sau, din contra: își avea Hortensia Papadat-Bengescu locul cu adevărat în capitolul al treilea: nu cumva relația personajelor ei cu Celălalt este numai una socială, în sens instituționalizat, și, deci, e tangentă problematicii condiției umane? Putem, desigur, discuta. Cît de insesizabilă este uneori linia ce desparte tema condiției umane de alte teme ne-o arată romanul lui Malraux intitulat chiar ***Condiția umană*** și de care Liviu Petrescu aproape nu se folosește în argumentarea sa. Și alte romane ridică semne de întrebare. Oare romanele din deceniul al patrulea ale lui Mircea Eliade în ce categorie intră? Dar romanele „educative" germane ale unor Hesse și Lenz, ori acelea ale lui Musil, Canetti și Broch? Sînt simple sugestii

acestea, nu mai mult, căci, trebuie să recunosc, competența în materie a lui Liviu Petrescu dezarmează firesc orice orgoliul de a colabora al comentatorului ocazional al cărții sale.

Seriozitatea ***Romanului condiției umane*** rămîne în afara oricărei îndoieli. Analizele sînt excepționale. Nu pot, în spațiul unei cronici, nici să le ilustrez, fiind constrîns la o discutare în general a problemelor principale. Ca și în ***Realitate și romanesc*** sau în ***Scriitori români și străini,*** dar cu o maturitate evidentă acum (ce se întrevede de la alegerea temei, foarte potrivită cu înclinațiile intelectuale ale autorului, decis în fine să se consacre exclusiv unui domeniu predilectic), critica lui Liviu Petrescu procedează oarecum deductiv, sub influența filozofiei. Conspectele, de altfel, din opera unor filozofi (Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, D.D. Roșca, Pîrvan, Sartre) sînt pe cît de precise, pe atît de fine. Criticul pornește aproape totdeauna de la ideea generală spre textul literar, dar reface cu grijă, de data aceasta, și traseul invers. Filosofia lui Camus reprezintă un punct de sprijin pentru romanele lui Camus, care totuși nu se rezumă niciodată la ea. Între Schopenhauer și Nietzsche, Thomas Mann rămîne nu numai un scriitor, dar și un gînditor perfect original. Literatura încorporează idei, fiind însă reductibilă la ele. Eseistul, pornind de la generalitatea filosofică, se eîntoarce la ea cu mîinile pline de recolta pe care literatura i-a îngăduit s-o ia cu sine. Observăm și în acest caz o formă de circularitate: ideea cade pe solul artei ca o ploaie, lăsîndu-se aspirată și făcîndu-l rodnic, și înălțîndu-se apoi din nou la cer, după ce a fost expirată de plămînii delicați ai vegetației și ai faunei pămîntești. Și procesul se reia de la capăt. Acest du-te-vino neobosit între idee și imagine, între filosofie și literatură, constituie secretul criticului Liviu Petrescu. Recenta lui carte este o superbă demonstrație de inteligență și de talent.

(Română literară, nr. 30, 1979)

FLORIN MANOLESCU

„Caragiale şi Caragiale"

Un Caragiale foarte proaspăt şi, în unele privinţe, surprinzător propune Florin Manolescu în ***Caragiale şi Caragiale*** din unghiul teoriei (matematice) a jocului şi al esteticii receptării. Studiul este extrem de interesant şi original, bogat în sugestii şi oarecum în răspăr cu interpretarea tradiţională. Teza principală e formulată concis în capitolul al cincisprezecelea intitulat ***Jocul cu mai multe strategii,*** de la care e împrumutat şi subtitlul cărţii: *„În cadrul acestei situaţii generale de joc, fiecare acţiune a celui care construieşte textul poate fi descrisă şi analizată ca o mutare, prin care se urmăreşte aducerea cititorului în situaţia de a lua o decizie de un anumit fel. Tipic pentru jocurile literare este faptul că toate mutările pe care le face cititorul sînt revocabile, el putînd să aleagă între mai multe strategii şi să revină la mutări iniţial ignorate, dar pe care textul i le ţine la dispoziţie, chiar şi după ce prima lectură s-a încheiat. Toate mutările efectuate de un cititor sînt cuprinse în instrucţiunile textului, în sistemul personal al normelor culturale ale acelui cititor şi în sistemul de norme al unei epoci. Din combinarea acestor serii de mutări posibile, rezultă, atît pentru text cît şi pentru lectură, jocuri care ţin de estetica identităţii, a opoziţiei sau de mai multe tipuri de estetici, ca în cazul textelor cu ofertă de participare multiplă. De aceea, problema aparent mai complicată a regulilor de joc poate fi rezolvată prin examinarea tuturor acestor sisteme, operaţiune care revine în egală măsură pragmaticii şi analizei formale de tip structuralist".* Teoria jocurilor, aplicată mai ales în ştiinţele sociale, îşi aliază în cazul de faţă proceduri, din cercetarea semiotică, din estetica receptării a lui Jauss şi din tezele „formaliştilor" ruşi privitoare la genurile literare. Noutatea la noi nu e datorită numai inspiraţiei dintr-o bibliografie germană, perfect ştiută criticului, dar şi folosirii metodei în descifrarea unei opere care se dovedeşte ideală pentru validarea ei.

Cel puţin trei idei generale pot fi desprinse din demersul criticului. Întîia se referă la considerarea operei lui Caragiale ca un tot, în care capodoperele unanim recunoscute li se adaugă textele socotite şi se adaugă textele socotite îndeobşte mărunte ori pregătitoare, într-o viziune „democratică", din care rezultă atît o nouă situare a celor dintîi, cît şi o valorificare superioară a celor din urmă. Încercarea lui Florin Manolescu a fost anticipată, pe această latură, de aceea a lui Al. Călinescu, ***Caragiale sau vîrsta modernităţii,*** în care speciile de

proză gazetărească şi toată acea literatură de „bas-étage" opusă de autorul ***Momentelor*** speciilor „oficiale" de la sfîrşitul secolului XIX nu au fost prima oară considerate cu seriozitate. A doua idee (ţinînd propriu-zis de teoria jocului) are în vedere existenţa permanentă, la Caragiale, a unor strategii multiple, care au derutat pe contemporani şi au amînat vreme de un secol înţelegerea corectă a unor texte. În sfîrşit, „conflictul" dintre normele de lectură consacrate la 1870–1910 şi originalitatea teatrului şi prozei lui Caragiale apare într-o lumină diferită, explicînd nu pur şi simplu „modernitatea" scriitorului (termen vag în majoritatea contextelor), dar şi influenţa foarte vie, productivă, a literaturii lui asupra prozei scurte scrise de unii tineri de astăzi (mă gîndesc la Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Gh. Crăciun etc.). Un capitol special pe această ultimă temă ar fi fost util în studiul lui Florin Manolescu.

Sursa marii originalităţii a lui Caragiale provine, pe de o parte, dintr-o concepţie asupra egalităţii genurilor, pe care formaliştii ruşi o vor teoretiza mai tîrziu în legătură cu ideea de „evoluţie" a literaturii, prin mecanismul alternării, la putere, a unor specii şi genuri. Tabloul literar e dominat, cînd debutează Caragiale, de speciile culte „serioase", de poezie şi tragedie, într-un registru retoric. Caragiale le opune specii populare şi comice, unele frecvente în ziaristică şi în practica vieţii sociale (mergînd pînă la reclamă şi anunţul comercial), ca şi un registru deliberat antiromantic. Pe de altă parte însă (şi e una din cele mai subtile observaţii făcute de Florin Manolescu), există *„alături de un Caragiale partizan al genurilor mici"* şi un altul care *„se conformează acceptînd sau cel puţin făcîndu-se că acceptă tocmai norma pe care ar vrea s-o modifice"*. Şi: *„Ceva din mişcarea iniţială a debutului rămîne pentru totdeauna în structura carierei literare a lui Caragiale: o nostalgie pentru modelul consacrat sau o recunoaştere periodică a autorităţii acestuia, întreţinută de dorinţa, niciodată realizată, de acreditare definitivă a literaturi şi existenţei sale «uşoare»"*. Succesiunea operelor dramaturgului şi prozatorului indică opoziţii şi cedări aproape simultane. Nu e pur şi simplu adevărat că spiritul comic şi popular, vizibil la început în utilizarea tuturor formelor de „literatură trivială" (în sensul dat expresiei de estetica germană) sau de consum îi urmează spiritul serios, nobil şi cult din prozele naturaliste, fantastice şi livreşti de după 1890: în orice moment aceste orientări coexistă la Caragiale, ceea ce creează atît tensiuni interioare ale operei sale, cît şi o tensiune între receptarea ei şi standardele de lectură ale publicului, între „structurile de apel" şi „structurile de răspuns".

Pentru cititorul neavizat sau pentru criticul tradițional, terminologia lui Florin Manolescu poate să pară rebarbativă. Ea decurge însă din unghiul de analiză ales și e întrebuințată fără rigiditate. O dată depășit pragul psihologic de adaptare, orice cititor de bună credință va trebui să accepte folosul metodei și să admire supleţea cu care ea este mînuită. Nu am, din nenorocire, destul spațiu pentru a mă face deplin convingător. Studiul e absolut remarcabil prin proprietatea termenilor (dovedind buna însușire a unor tehnici moderne de interpretare în critica noastră) și, în fond, de o mare claritate intelectuală. Autorul a recitit pe Caragiale cu atenție, a cîntărit observațiile și concluziile criticii anterioare. Pe latură istorico-literară, n-a fost neglijată nici o informație, fiind despuiate toate revistele vremii, rediscutată chiar și atribuirea unor texte. Într-o *Addenda,* criticul reproduce, întîia oară, un număr de articole politice ale lui Caragiale a căror paternitate a fost propusă de unii și contestată de alții. O contribuție majoră aduce Florin Manolescu în studierea categoriilor de cititori (estetica receptării atrage de cîtva timp tot mai mulți critici români: Paul Cornea a examinat prin această prismă pe Alecsandri, iar Eugen Negrici pe cîțiva autori contemporani). Codurile structurării textelor și codurile descifrării lor sînt privite laolaltă, căci niciodată intenția artistului nu e independentă de „așteptările" publicului său care, la rîndul lor, țin seamă, fie și inconștient, de cea dintîi. Critica, în ultimă instanță, nu este altceva decît reflexul sistematic al lecturii publice și se poate lesne nota prezența în critică de către marele public. În definitiv, critica legitimează, cu autoritatea ei, gusturile spontane ale cititorilor.

Cariera lui Caragiale, cu alte cuvinte, succesul și insuccesul întreprinderilor sale, oglindește această dublă reacție și e instructiv să vedem că, adesea, scriitorul a fost apărat de către criticii cei mai deschiși la nou ai epocii cu argumente înrudite, cu acelea ale detractorilor săi sau ale publicului (în măsura în care le putem bănui) care i-a fluierat de exemplu la premiera *Noaptea furtunoasă.* Latura satirică a operei la Caragiale a stîrnit, cum era de așteptat, cele mai multe neînțelegeri. Florin Manolescu are dreptate să sugereze următorul mecanism al refuzului: *„... Cine se preface că dorește să asambleze moravurile private, interzicînd utilizarea unor cuvinte sau expresii pe motiv că ar fi triviale, urmărește de fapt să-i intimideze pe oameni din punct de vedere social, obligîndu-i să gîndească și să acționeze într-un singur fel. Mai mult, în toate timpurile, imoralitatea celor puternici a avut pretenția să fie luată drept moralitate, iar cei care au îndrăznit să se împotrivească acestor pretenții au fost declarați imorali".* E curios că, deși din acest punct de vedere,

cum precizează Florin Manolescu, *„«lipsa de moralitate» a lui Caragiale seamănă foarte mult cu «imoralitatea» celorlalți mari autori de satire și comedii, Molière, Swift, Voltaire"*, acuzația nu s-a mărginit la purtătorii de cuvînt ai moralității de clasă burgheze, dar a dat apă și la moara unor critici adevărați. Sub forma „răutății" lui Caragiale ea poate fi descoperită la Lovinescu sau la Ibrăileanu. E prea cunoscut spre a-l mai reproduce pasajul din ***Spiritul critic în cultura românească*** al celui din urmă, în care se afirmă că pe Caragiale *„nu-l inspiră decît răul"*. Și poate nu întîmplător, Florin Manolescu își încheie studiul cu o splendidă polemică îndreptată contra acestui tip de argumente. El remarcă, și nu greșește, că satiricul (și Caragiale este unul) trebuie să fie prin forța lucrurilor rău, dar că această răutate *„n-ar trebui comparată decît cu severitatea filosofică a tuturor scriitorilor moraliști"*. Mai mult: reprezentant al veselei „belle époque", autorul ***Scrisorilor pierdute*** a fost confirmat de transformarea moravurilor, în sensul cinismului și cruzimii, de epoca următoare, în care două războaie mondiale au împins violența mult mai departe decît și-ar fi putut imagina contemporanii lui de la sfîrșitul secolului XIX. Eroarea celebră de diagnostic a lui Lovinescu e cu atît mai greu de explicat. Moralistul Caragiale se apropie, în dezolarea lui filosofică, de spectacolul pe care i-l oferea societatea vremii, de scepticismul eminescian al ***Luceafărului:*** *„În Luceafărul lui Eminescu, un personaj tragic se retrage decepționat în cerurile Demiurgului, cu un aer de superioritate, rece și nemuritor. La Caragiale, un personaj aproape comic* (diavolul din ***Kir Ianulea*** – n.n.) *se refugiază speriat în împărăția celui de al doilea stăpîn al lumii, dar, cu toată distanța dintre aceste două texte și, în cele din urmă, dintre autorii lor, ceva mai adînc îi unește în pofida tuturor deosebirilor: faptul că amîndoi fug de același lucru și că, fugind, nu s-ar mai întoarce înapoi"*.

Început ca un examen foarte tehnic al artei lui Caragiale, în spiritul criticii moderne, studiul lui Florin Manolescu recuperează finalmente unghiul general antropologic și social, în lipsa căruia critica ar rămîne o îndeletnicire formală. El dovedește (dacă mai trebuia dovedit!), cu strălucire și inteligență, că, în artă, nu există procedee „inocente": tehnica și stilul unui mare scriitor emană dintr-o concepție de viață, dintr-o filosofie și dintr-o morală. Reflecția critică asupra lui Caragiale face, cu această superbă carte, un mare pas înainte, în direcția înțelegerii naturii și valorii unei opere care a fost (și a rămas) o piatră de încercare pentru critica națională.

(România literară, nr. 43, 1983)

MAGDALENA POPESCU

„Slavici"

Fără a face cu orice chip din amînare un principiu psihologic al criticii Magdalenei Popescu (deşi lucrul este perfect posibil, nu mă pot opri de la a vedea o legătură între debutul ei atît de tîrziu (căci remarcabilul *Slavici* de azi este, la drept vorbind, întîia ei carte) şi formula însăşi a unei critici în care amînările de tot felul joacă rolul esenţial. Începînd acum şapte sau opt ani prin a publica, destul de regulat, în „România literară", recenzii la cărţi actuale, Magdalena Popescu a părut apoi a se consacra studierii sporadice a clasicilor (în succinte, dar originale, prefeţe la Ion Vinea, D. Cantemir, Miron Costin etc.), anunţînd o monografie Sadoveanu şi hotărîndu-se în fine pentru aceea despre Slavici care a ieşit de curînd de sub tipar. Alţii, mai puţin dotaţi, au fost mai grăbiţi. Magdalena Popescu a preferat să lase impresia că, renunţînd la o activitate critică propriu-zisă, este numai un amator, care scrie din capriciu; cînd, în definitiv, amatorismul îi este cu desăvîrşire străin, ezitările explicîndu-se, din contra, printr-o îndelungată preparare sufletească şi tehnică pentru oficiul critic.

Rezultatul acestei amînări este un *Slavici* matur în toate privinţele, temeinic gîndit şi admirabil scris, aş zice chiar, cu riscul de a fi înţeles greşit, poate prea serios şi sistematic. Din cauza, cum voi arăta îndată, unui abuz de metodă. Ca şi alţii dintre colegii ei de generaţie, Magdalena Popescu se încrede prea mult încă (deşi sînt semne că interesul este în scădere) în eficacitatea abordării stricte a literaturii, avînd, cu alte cuvinte, pretenţia de ştiinţă adevărată, într-un domeniu unde e loc pentru conjecturi relative, nu şi pentru adevăruri absolute. Este o carte de analiză minuţioasă şi, pe alocuri, întortocheată, din exces de prudenţă, în care orice observaţie este verificată de două ori şi orice concluzie amînată pînă la strîngerea tuturor dovezilor. Marja de aventură sau de eroare pe care autoarea şi-o îngăduie apare îngustată la minimum. Demonstraţia înaintează încet, pas cu pas. Lungul drum al descrierii critice a operei lui Slavici e străbătut pe etape, scurte, ca o călătorie cu diligenţa, cu schimbarea cailor din poştă în poştă. Nici un detaliu nu e trecut cu vederea; nici o relaţie ignorată. Imaginaţia critică e controlată la mai multe aparate deodată. Un spirit mefient conduce la nesfîrşite tatonări şi ocoluri. Ceea ce Magdalena Popescu remarcă în legătură cu cutare nuvelă a lui Slavici este adevărat, în primul rînd modul ei de a citi literatura: *„Descrierea retardatantă, diletatorie, intrarea în subiect, atingerea unor cote*

afective tot mai înainte au loc după lungi volute introductive, care înregistrează circular peisajul larg, turma, cîinele şi apoi păstorul". Cu deosebire că „didacticismul" acesta nu răspunde atît, în cazul criticului, unui instinct artistic, cît unuia ştiinţific; şi provine dintr-o neîncredere iniţială în puterea criticii de a convinge şi altfel decît prin rigoarea metodei. Stilul însuşi este precis, fără echivocuri terminologice, deloc amfibiologic, totuşi bogat şi nuanţat; aerul lui de probă seriozitate nu-i ştirbeşte din eleganţa literară foarte sugestivă.

Studiul despre Slavici reflectă atît o obsesie a metodei, cît şi încercarea de a se elibera de ea. Începe cu o mărturisire neaşteptată; *„Orice critic literar nu e doar un specialist al lecturii. El este şi un amator al ei. Această relaţie personală şi directă între text şi lector trebuie să rămînă condiţia inevitabilă a oricărei bune lecturi, oricît de specializat, invadat şi infestat de literatură ar fi criticul. Cu alte cuvinte, el trebuie să păstreze plăcerea lecturii".* Căci, în fond, efortul autoarei constă tocmai în a proba eficacitatea unei tratări sistematice a materiei, singura capabilă – sîntem împinşi să admitem – să ofere o interpretare nu numai nouă a unei opere care a făcut obiectul atîtor exegeze, dar şi plauzibilă, fundamentală. Aşadar, ea este interesată în a alege mereu metoda cea mai nimerită, nicidecum în a se încredinţa, pur şi simplu, unei intuiţii de moment. Totuşi mici gesturi de independenţă faţă de canonul genului şi o vie inteligenţă artistică ne pun în gardă contra absolutizării acestei constatări. O oarecare nostalgie a lecturii ingenui se simte printre rînduri, chiar dacă ea poate fi interpretată şi retoric, ca o tactică sau ca un artificiu paradoxal menit să întreţină iluzia spontaneităţii: *„Să facem pentru o clipă abstracţie că mai toţi cunoaştem nuvela de la vîrsta şcolarităţii şi să efectuăm o lectură ingenuă, asemănătoare aceleia de care au beneficiat primii ei cititori".* Referinţele la critica anterioară lipsesc aproape cu desăvîrşire, şi nu din orgoliu, ci tot din nevoia, probabil, de a sugera un contract nepericlitat de tradiţie cu textul. Multe opere ale scriitorului nu sînt măcar menţionate (romanele ultimei perioade, piesele de teatru), dintr-un fel de netă decizie de a alege exact acele lucruri care spun ceva criticului, puţin dispus a stărui asupra rebuturilor. Sau, în orice caz, el caută relevanţa pînă şi în nereuşita artistică, alcătuind în final un convingător studiu de patologie literară *(Scheme şi precepte)* fixează „figura" definitivă a convenţionalismului în care proza lui Slavici a alunecat, fără scăpare, după *Mara.* Monografia e voit incompletă, ca un eseu, salvată de anchiloză prin structura ei insolită. Ca să nu mai zic că heteronomia metodică e anunţată din capul locului, ca şi cum criticul ar voi să se pună la adăpost de obiecţii.

Însă heteronomia metodei în critică este deja semnul libertății. Slavici exprimă o fermecătoare contrazicere; între voința de ordine a comentariului, ce îmbracă forme științifice, și spațiul de orice metodă, ca reflex pe jumătate inconștient al unei dorințe reprimate spre libera invenție. Educația și informația Magdalenei Popescu sînt netăgăduit pozitive, în spiritul criticii mai noi; dar ele nu reușesc să anihileze pe de-a-ntregul o natură artistică, destul de vie, călăuzită de impresie, de gust și de un simț al concretului ce răzbate prin orice schemă preconceptă.

Știu eu, apoi, cît de obiectiv întemeiată este alegerea uneia sau alteia din metode? Și fiindcă spațiul articolului tot nu-mi permite să intru în detaliile studiului – care este plin de personalitate și hotărîtor în ce privește pe Slavici – voi stărui asupra chestiunilor procedurale. Nu cumva strategia critică a autoarei ține și de plăcerea superior intelectuală a jocului, a alertării perspectivelor și a varierii mijloacelor? Iată, de exemplu, cazul ideilor lui Slavici din prima epocă de creație, analizate strict structuralist, pe urmele lui Greimas, Barthes și Todorov. Nu s-ar fi pretat ele cu adevărat și la o altă abordare? Foarte discutabil. Fapt este că, în deplină, cunoștință de tehnica structuralistă, Magdalena Popescu scrie, plecînd de la ele, un mic tratat de naratologie. Demersul deductiv maschează, însă, mi se pare, unul inductiv. Lenta desfacere a mecanismului, schemele funcționale și clasificațiile tipologice mă lasă indiferent, căci continui să le consider rebarbative ca aspect și în fond exterioare ființei operei, dar intuirea pătrunzătoare a unui mod de creație este reală. Și, spre a urma exemplificarea, ***Moara cu noroc***, ***Pădureanca*** ori ***Mara*** excludeau o metodă similară? Valoarea lor estetică superioară le făcea, automat, mai puțin apte pentru o cercetare structuralistă? S-ar părea, după o distincție devenită clasică, a lui Gérard Genette, că domeniul structuralismului îl alcătuiesc operele capabile a forma serii, indiferent de valoarea lor pentru noi. Dar distincția nu e absolută și ***Mara***, bunăoară, ca unul din întîile romane românești, ori ***Moara cu noroc***, utilizînd tehnica realismului psihologic înainte chiar de teoretizarea ei, ar fi sugerat destule idei unui structuralist. Însă, în cazul lor, Magdalena Popescu schimbă modelul, apelînd la o critică în linii mari antropologică (în care definirea omului slavician și a relațiilor lui cu ceilalți devine esențială: *„loc geometric al părerii proprii despre sine și al părerii celorlalți despre el"*; sau *„ringul de înfruntare între voința de a fi și voința morală"*), inspirată și de M. Bahtin din cartea despre Dostoievski. Personajul se află în centrul atenției, considerațiile au un caracter psihologic, moral și filosofic. În sfîrșit, Magdalena Popescu

adaugă şi un studiu de tip sartrian al omului Slavici, convinsă fiind că el nu explică decît cu totul ipotetic opera, dar schiţîndu-l pentru ineditul asupra personalităţii, pe care îl aduce în raport cu biografiile tradiţionale.

N-am de gînd să contest utilitatea studiului metodic, structuralist ori antropologic, în critica literară; ci doar să indic relativitatea lui. Nu sînt măcar sigur că această utilitate provine din adecvare, căci ar însemna să cred în universalitatea unor procedee, o dată stabilită potrivirea lor la anumite opere; cred, tocmai dimpotrivă, că adevărata critică începe de la descoperirea metodei proprii, nimic nefiindu-i ştiut dinainte. Nu metoda face critica, ci critica face metoda. Dacă ***Slavici*** al Magdalenei Popescu este o carte foarte bună, de care cercetătorii operei ardeleanului vor trebui să ţină cont de aici înainte, ea este - oarecum împotriva voinţei autoarei - prin noutatea radicală a viziunii critice. Iar o viziune e şi mai mult şi mai puţin decît o tehnică; şi, spre deosebire de aceasta din urmă, care se învaţă şi se aplică, ţine de o înzestrare naturală, de o conformaţie specială a spiritului omenesc; este „vocea" sau „urechea" criticului, înnăscută şi irepetabilă.

Magdalena Popescu e, desigur, un cititor specializat, ca acela la care se referă ea însăşi, şi merită toată stima noastră pentru hotărîrea cu care refuză improvizaţia ori facilitatea gustului. Dar este şi un critic, unul din cei mai talentaţi ai generaţiei ei, cu finеţe a intuiţiei şi serioase lecturi, din spiţa pe care M. Ralea o numea a „realiştilor" (opunînd-o „iluzioniştilor"), adică a acelora care nu consideră o înjosire analiza răbdătoare şi laborioasă.

(România literară, nr. 45, 1977)

CORNEL UNGUREANU

„La umbra cărților în floare"

Sub un titlu de sugestie proustiană *(La umbra cărților în floare)*, Cornel Ungureanu își strînge cu oarecare întîrziere în volum o parte din articolele consacrate criticii actuale, și în primul rînd foiletonisticii. El însuși cronicar literar, de mai mulți ani, autorul își așază debutul editorial sub semnul unui elogiu al comentatorului de literatură: *„Foiletonistul* – scrie el în *Despre foiletoniști și scriitori – e un degustător, un autor epic existînd prin intermediul lecturii. Protejat de cărțile «în floare», subiectivitatea sa rămîne vie, nealterată. Această carte a fost într-un fel o călătorie în căutarea lui ca personaj al unei istorii literare ipotetice, dar și al unui roman ipotetic, unic, imprevizibil"*. O asemenea pretenție, fiind vorba totuși de recenzii, poate să ni se pară exagerată; dar trebuie spus că ea nu rămîne în culegerea lui Cornel Ungureanu fără o anume acoperire, fiindcă autorul are netăgăduit talent, inventivitate, stil, mergînd pînă la a-și înscena ideea pentru mai mult efect, mimînd ironic pe cei despre care scrie, cu o strategie care e înainte de toate literară.

De calitatea expresiei critice ne putem da seama imediat: *„E o critică (a lui Ș. Cioculescu) democratică, nesofisticată, directă și francă, înzestrată cu vocația definiției drepte și neșovăitoare, cu intuiții perfecte, dar și cu un zîmbet maliții și cu o substanțială moștenire de otrăvuri saintebeuviene, acele cuvinte cîrtitoare, vorbe de duh menite să vestească și să întrețină în cititor un fel de bună dispoziție, pregătindu-l pentru întîlnirile, cele de gală, cu marile valori ale literaturii"*. Un pas mai departe face criticul în, de exemplu, caracterizarea foiletoanelor lui Cornel Regman, unde metafora, analogia, construcția literară devin procedeele principale: *„Anunțată blajin („cică niște cronicari"), ca un fel de basm, cartea lui Cornel Regman e un western al criticii, cu saloon, cavalcade, piei roșii și fețe palide"*. Concis, enumerativ, mizînd pe definiția din vîrful peniței, uneori superficială, adesea memorabilă, stilul criticii lui Cornel Ungureanu e de o spontaneitate ce pare foarte firească, dar care, la o privire mai atentă, începe să-și arate unele artificii și trucuri.

Este mai întîi un ton repezit, telegrafic, comentariu critic în alfabet morse, care depășește ritmul normal al lecturii și produce oarecare impresie de afectare. Fiecare articol, oricît de scurt, e împărțit în puncte și subpuncte, pentru înlesnirea cititorului de reviste, dar cu ostentație, ca și cum criticul s-ar acomoda ușor batjocoritor aceste

necesități publicistice. Temător să bată apa-n piuă, el acumulează fapte şi însuşiri, retează frazele sau le imprimă în ritm vertiginos, presară la tot pasul întrebări, exclamații, ca nişte ghimpi meniți să țină interesul treaz.

În al doilea rînd, se observă epicizarea comentariului. Criticul îşi îngăduie libertăți ce transformă pagina critică într-o scenetă cu cadru, personaje şi dialoguri. Un articol al lui Cornel Regman este rezumat astfel: *„Dintr-o carte de peste 500 de pagini, Cornel Regman alege un capitol şi îl disecă, punînd în mijlocul frazelor macerate de explozia pamfletară pe însuşi autorul în cauză. Cum apare ideea infamă? Foarte simplu. La mijloc e un quaker, un membru al unei societăți de temperanță. După descoperirea personajului, Cornel Regman îl încadrează sectei: quakerul e vestitorul de nenorociri, – socotindu-se trimisul apocalipsei. În fine, aceste mărunțişuri nu au importanță, trimisul să se predea. Iată o operațiune dușmănoasă, care cere represalii, şi criticul e gata de cele mai teribile. Şi, după ce munițiile au fost istovite, după ce quakerul e convertit, la modul iluzoriu, la religia foiletonului, Cornel Regman găseşte un drum al împăcării, exclamînd peste cîmpul însîngerat al bătăliei"* etc.

Nici vorbă că aici stilul însuşi al lui Cornel Regman e imitat cu intenție parodică, după cum, scriind despre Valeriu Cristea, parodia îl vizează pe aceasta din urmă: *„În excursiile sumare prin literaturile străine, Valeriu Cristea e un sentimental scriind romanțe (frumoase) despre Lesage, Saint-Beuve, Italo Svevo... Critica romanțată a lui Valeriu Cristea lasă însă destul loc pentru idei generale... Cartea lui de debut e o frumoasă călătorie de agrement pe locurile care vor trebui cercetate pe viitor în haine lejere, de rînd, atît de necesare, nu, muncilor trudnice ale spiritului"*. Critica lui Cornel Regman şi cu a lui Valeriu Cristea – se adaptează cameleonic la subiectul ei, uneori chiar împotriva voinței autorului *(„Ideea aceea cu* ***homo aedificator*** *nu era găselnița lui M. Ungheanu"* – sună atît de bine a frază din M. Ungheanu, încît ar fi să-l bănuiesc pe Cornel Ungureanu de o perfidie...), şi e în esență malițioasă. Umoarea criticului rămîne imprevizibilă. Tonul cel mai plin de amenitate se răsuceşte brusc în ironie: *„Față de exegeții lui Ibrăileanu şi Călinescu, de altfel, Al. Piru nu manifestă nici o cruțare, în fond, de la înălțimea Domniei sale, posibilă"*. Sau, din contra, severitatea se îndulceşte, devine nostalgic-legănătoare, ca o visare cu ochii deschişi deasupra cărții analizate. Ironia se coboară cu o treaptă sub text. Am impresia că însuşi titlul ***(La sfîrşitul lecturii)*** a putut provoca dispoziția interioară: *„Să se fi vindecat autorul* ***Marelui Alfa*** *de astmul arhivelor prin intrarea în*

voioasa lume a scriitorilor? Posibil. Zestrea de cultură agonisită altădată îl aduce oricum printre cei mai buni dintre ei... La sfîrșitul lecturii e un sfîrșit de adolescență (cît de frumoasă) critică și eseistică. O adolescență în care Alexandru George povestea (cît de frumos povestea) întîmplările fioroase din literatură. Povestiri fioroase, adică, în care eroii erau critici și istorici literari". Nu se poate, evident, ca această „răutate" tipică de critic să nu-și îngroașe uneori liniile în veritabile pamflete în care, indiferent de adevăr, calitatea artistică e indiscutabilă: *„Fraza de debut a cărții lui Picon, de mare conciziune..., apare și la Georgeta Horodincă, scîlciată, împovărată de pronume relative... În această orgie de «care», amintirea lui Picon ar fi fost desigur o împietate. A lui Proust, mai puțin; între memorie și falsă memorie, descoperirile eseiștilor pot fi paralele, după cum a fost și descoperirea Americii de către vikingii cu piroge ori cu corăbii cu cap de struț"*. Riscul acestui stil spumos, coroziv, este să devină fastidios și în loc, de pildă, de două propoziții simple care să demonstreze ce era de demonstrat, întîlnim asemenea disproporționate și cam puerile execuții: *„Nici nu bănuiam că această frază, cea care inaugurează cartea (**Mutațiile realismului** de Ioana Crețulescu), e atît de semnificativă și că **riscurile imense,** pe care noi le bănuim doar o plăcută figură de stil, o abstracție cu valoare oratorică, devin mai concrete decît cele ale automobiliștilor de formula 1 (unu). Abia terminat argumentul, **O privire istorică** ne înscrie în primele viraje. Din cele 25 de pagini ale acțiunii prospective și retroactive reîntîlnim atîtea nume și titluri..., încît numai superlativele ne reamintesc cum că prima parte a cursei se desfășoară (cu Balzac, Flaubert, Concourt etc.) prin fața tribunei oficiale"* etc. Evident, criticul prinde aici un ton prea sus și e amenințat, ca și Cornel Regman, Valeriu Cristea, de literaturizare, paradoxală dacă ne gîndim că toți sînt observatori incisivi ai operelor, spirite raționale, pozitive și, cum se și cuvine, prozaice.

La umbra cărților în floare e un debut mai mult decît promițător. Cornel Ungureanu e un critic format, original, ale cărui cărți viitoare le așteptăm cu mare curiozitate.

(România literară, nr. 3, 1976)

MIRCEA IORGULESCU

„Firescul ca excepție"

După cele două ***Ronduri de noapte*** și ***Scriitori tineri contemporani,*** recenta carte a lui Mircea Iorgulescu ***(Firescul ca excepție)*** reprezintă, în prima ei parte, o surpriză. Deși a scris mai demult despre Gherea, autorul a părut a se consacra actualității, făcînd, în paginile *„României Literare"* și ale *„Luceafărului"*, operă de recenzent harnic și sistematic, din care au rezultat trei volume de articole. Asemenea articole sînt și în ***Firescul ca excepție*** (despre critici și despre prozatori), în secțiunea a doua a culegerii, fără a mai fi legate prin vreun criteriu de unitate. Însă surpriza o constituie micul eseu intitulat ***Din vremea lui Dinicu Golescu*** (ce nu depășește cincizeci de pagini, cu note bibliografice cu tot), vădind înclinare spre istorie (nu doar literară), ca sinteză epică și științifică inefabilă, cum ar fi zis G. Călinescu. Eseul este cel mai bun lucru ieșit pînă azi din mîna criticului și, considerat în sine, un text serios și deopotrivă încîntător, scris cu inteligență, cu umor și pe alocuri cu sarcasm. Mă voi ocupa în special de el, în această cronică.

Deși se pune la adăpost de eventualele critici ale istoricilor de profesie *(„Observațiile mele nu privesc în nici un chip rezultatele la care au ajuns și vor ajunge istoricii de profesie* – scrie autorul cînd evocă răscoala lui Tudor Vladimirescu –; *provin dintr-o lectură a faptelor istorice și sînt, cel mult, simple reflecții de amator, fără nici o pretenție de știință, făcute dintr-o perspectivă atît de evident literară încît această precizare este aproape inutilă")*. Mircea Iorgulescu a consultat o bibliografie substanțială și s-a vîrît pînă în gît în epoca lui Dinicu, asemeni unui veritabil istoric. El are totuși unele motive tactice de a-și refuza meritele în această direcție; spre a și le putea revendica într-o cu totul alta, și anume una literară, epică. Eseul este un fel de ***Însemnare a călătoriei*** lui Mircea Iorgulescu în timpul ultimului domnitor fanariot și al primului domnitor pămîntean cu scopul nu atît de a reconstitui viața sau de a analiza opera lui Dinicu, ci, mai ales, de a schița profilul unui intelectual opoziționist într-o epocă de arbitrar și autocreație. Datele sînt puține și contradictorii: ar trebui „o imaginație de romancier" spre a umple golurile. Cu delectare (ce se simte la lectură), Mircea Iorgulescu imaginează (bazat pe documente) firea și preocupările unui boier român de rangul întîi, născut într-o familie de cărturari, care trăiește sfîrșitul epocii fanariote, deși nu și pe cel al fanariotismului (vai, mult mai durabil, acesta din urmă, prilejuind lui

Caragiale teribila batjocură folosită de Mircea Iorgulescu drept motto: *„Să-i dăm o dată dracului pe fanarioți, să nu mai pomenim de ei! Acu, slavă Domnului! sîntem regat independent!"*). În două privințe cel puțin criticul se desparte de concluziile istoricilor: întîi, acolo unde aceștia vorbeau doar de „primul român modern" sau de „un mare boier reformator", el împinge lucrurile mai departe considerînd pe Dinicu „un contestatar"; apoi, cînd aproape toată lumea pare convinsă de metamorfoza boierului întors din exil, gata să scrie cartea lui principală, Mircea Iorgulescu întrevede o perfectă continuitate între actele lui Dinicu din preajma și din timpul răscoalei lui Tudor și opera sa de după exil. Dar mai sînt și alte corectări ale opiniilor consacrate. Ostilitatea față de fanarioți a boierului îmbrăcînd de obicei formele indirecte ale celui desprins cu viața la curte (intrigi, instigații, pamflete anonime), opera literară reprezintă în adevăr altceva și anume expresia unei dizidențe radicale. Mircea Iorgulescu nu exagerează meritul strict literar al ***Însemnării.*** Autorul nu i se pare a fi compus mînat de un demon interior artistic. *„Scrie, de fapt, fiindcă nu poate și nu mai poate acționa; dar nu ca o compensație, ci cu convingerea masivă că altă soluție nu există; iată de ce în scris el exprimă o credință și expune un program, dar totodată se exprimă. Nu era scriitor, și o știa".* ***Însemnarea*** face, în fine, parte dintr-un program de acțiune (culturală, socială, politică) prin care Dinicu (și fratele său Iordache) înțelegeau să ajute la propășirea țării și poporului lor. Printr-o serie de aparente opoziții (ce sînt în fond paralelisme: fapta și cuvîntul, autorul și cartea), Mircea Iorgulescu definește opera lui Dinicu, în întregul ei, ca pe o expresie a voinței de normalitate într-o epocă aberantă. Titlul eseului ar fi putut fi acela al întregului volum: căci „firescul ca excepție" este tocmai formula potrivită pentru ceea ce face Dinicu, încredințat de rostul său social, atunci cînd istoria își ieșise din țîțîni; menține normalitatea – de gîndire, de expresie, – în condițiile aberației instituționalizate. Concluzia lui Mircea Iorgulescu despre ***Însemnare*** mi se pare foarte justă: *„Venit dintr-o lume aberantă, cum era acea din principatele fanariotizate, Constantin Golescu descoperă, călătorind în Occident, o lume firească; în care spiritul său deloc amorțit nici pînă atunci și sigur nedeformat se trezește și se integrează într-un chip cît se poate de normal. Cu adevărat uimit se arată a fi marele logofăt nu de ceea ce vede în voiajul său, ci de ceea ce își amintește despre țara lui".* Această inversare, de la urmă, a problemei ***Însemnării*** este esențială pentru sensul atribuit de critic acțiunii eroului său.

Interesantă, deși oarecum sumară și meritînd a fi dezvoltată, este analiza ***Însemnării*** ca text, să zic așa, pedagogic, Mircea Iorgulescu,

după ce situează, cum am văzut, opera principală a lui Dinicu în cadrul programului său general (şcoli, societăţi culturale, tipărirea de cărţi **trebuincioase,** traduceri, antologii, adaptări etc.), conchide că scopurile boierului sînt „pedagogice": „vrea să informeze, să convingă, să influenţeze". În tot ce întreprinde după 1826 – deci şi în ***Însemnare*** – se remarcă mai puţin o convertire a lui Dinicu însuşi (aşa au crezut majoritatea comentatorilor), şi mai mult o intenţie de a converti pe cititor, pe contemporan. Textul ***Însemnării*** e marcat de o „strategie a persuasiunii" care lasă „discursul ideologic într-un plan aparent secundar". Cu alte cuvinte, autorul adoptă *„atitudinea unui observator* ***neutru, obiectiv,*** *preocupat exclusiv de înregistrarea exactă a celor văzute"*, trăgînd de aici cu spontaneitate jucată propunerile sale de reformă. *„Forţa evidenţei slujeşte astfel intenţiile lui reale; şi totodată le ascunde, întrucît propunerile reformatoare apar nu numai ca fiind nepremeditate, dar şi ca involuntare, spontane, naive. Consideraţiile lui Constantin Golescu se nasc, s-ar zice, în chip reflex; par consecinţele firesti ale privelistilor şi împrejurărilor concrete descrise"*. Şi aici Mircea Iorgulescu intră în contrazicere cu opinia anterioară; căci identifică în naivitatea lui Dinicu un calcul, o strategie, şi, la fel de şocant, citeşte ***Însemnarea*** nu ca pe o exclamaţie prelungită de uimire (şi de oroare), ci ca pe o scriere de observaţie neutră şi exactă. Mircea Iorgulescu adaugă în legătură cu acest aspect: *„...Privirea lui Constantin Golescu este neîndoios tendenţioasă; dar sub o aparenţă de deplină normalitate. El foloseşte, se poate afirma, o tehnică a citatului:* ***citează realităţi,*** *dar nu pentru a le prezenta, ci pentru a vorbi prin intermediul lor, pentru a se exprima, pentru a spune ceea ce nu putea spune direct, liber"*. Iată o nuanţă necesară. Acest limbaj esopic nu este altceva decît o travestire a discursului ideologic: *„Ordinea cauzală a evenimentelor (desfăşurarea călătoriei în spaţiu şi timp) este înfrîntă de ordinea discursului ideologic travestit, de urmărirea unor* ***teme*** *impuse de personalitatea naratorului; iar acestea sînt în chip manifest de natură politică, socială şi culturală, obligînd astfel la redacţie, la generalizare şi la sistematizare"*. Pedagogia îşi atingea ţelul doar întrucît nu se proclamă că atare. Dinicu se dovedeşte un diplomat abil şi în scris, nu numai în viaţă. ***Însemnarea*** (în interpretarea lui Mircea Iorgulescu) nu mai seamănă deloc cu acea operă fermecătoare prin stîngăcie şi de o imensă naivitate cu care eram învăţaţi; ea devine expresia unei ideologii precise, slujită cu pricepere şi chiar cu viclenie, ascunsă diplomatic în pilde sau citate. Să fi fost oare candoarea prozatorului din ***Însemnare a călătoriei mele*** cu adevărat la fel de prefăcută cum a fost,

cu siguranță, firea boierului călător (și exilat)? Ar trebui să recitesc eu însumi pe Dinicu spre a putea discuta valabilitatea tezei lui Mircea Iorgulescu: e destul a-i constata deocamdată deplina validitate critică, adică rigoarea și coerența.

Restul cărții cuprinde (cu o excepție) recenzii de opere de critică și de proză. În acestea regăsim stilul cunoscut al autorului, în care observațiile precise, de amănunt, nu mai sînt dublate, ca în ***Din vremea lui Dinicu Golescu,*** de o mare fantezie critică, și pot părea uneori, de aceea, cam șicanatoare. Voi trece peste recenziile la romane, cu ale căror diagnostic nu mă întîlnesc aproape niciodată, reținînd un articol, ceva mai lung, despre Perpessicius, care mi se pare a ridica o problemă instructivă. Punctul lui de plecare e, firește, dezacordul față de opinia consolidată: Perpessicius n-ar fi criticul tolerant, generos, s-a vorbit mereu pînă de curînd, ci *„un arhivar neobosit ce-și umple depozitele cu mărturii despre prezent, însuflețit de speranța într-un viitor ce va ști să vadă"*, a cărui dăruire și fidelitate benedictină sînt în fond „ucigașe": *„Balsamul criticii lui Perpessicius nu era deloc folosit pentru alinarea rănilor, cum zice Lovinescu"*. Cîtă maliție, cîtă mezantropie ascunde critica bunului iubitor de literatură Perpessicius au început să descopere și alții în timpul din urmă: sîntem oarecum în bizara situație de a înlocui clasica formulă a generozității nediferențiate (la impunerea ei a contribuit mai ales G. Călinescu), prin care criticul era de obicei caracterizat, cu una a intoleranței nediferențiate! Eliminînd excesul contrar, nu e mai puțin frapantă această posteritate a autorului ***Mențiunilor,*** în care Mircea Iorgulescu se înscrie cu un articol plin de remarci personale și adevărate. Articolele despre critici sînt în general superioare celor despre romane, chiar dacă unele mențin discuția într-un plan prea circumstanțial. Mircea Iorgulescu a arătat (mai ales în ***Scriitori tineri contemporani)*** vocația formulei pregnante, memorabile, a portretului din cîteva trăsături. Critica lui toată (pînă la ***Dinicu)*** e, în linii puține și apăsate, categorică, simplificatoare (ceea ce nu e tot una cu simplistă), suficientă, dogmatică, uzînd cu plăcere de judecăți (ce se dovedesc cîteodată prejudecăți), tăind de-a dreptul chiar și cînd ar trebui să ocolească. Pe cît de neiertătoare de obicei cu scriitorii buni (cărora le descoperă sadic cusururile cele mai mici), pe atît de concesivă uneori cu mediocrițăile (cărora le ignoră defectele mari), ea pare incoruptibilă chiar și fiind numai drastică. ***Din vremea lui Dinicu Golescu*** reprezintă, tocmai de aceea, o experiență utilă pentru autor și perfect izbutită pentru noi: păstrînd decizia, dorința de inedit, de răsturnarea a tot ceea ce pare a se fi transformat în clișeu,

ca şi expresivitatea lapidară, critica lui Mircea Iorgulescu se îmbogăţeşte acum cu imaginaţie, strategie, joc de planuri şi de nuanţe, elemente, acestea, de savoare şi de stil artistic. Călătoria în timp a criticului actualităţii este totdeauna folositoare.

(România literară, nr. 32, 1979)

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MARIN MINCU

„Eseu despre textul poetic II"

„Nu am făcut polemică pînă acum decît rareori. De exemplu, cum am mai spus, cartea ***Poezie şi generaţie*** *a fost scrisă* ***în polemică*** *cu N. Manolescu, care susţinea prin 1972 în* ***Argeş*** *că promoţia noastră este total* ***manieristă*** *faţă de promoţia sa. Violenţa cu care mi-a primit cartea mă confirmă".* Marin Mincu a publicat ***Poezie şi generaţie*** în 1975 şi recenzia mea, departe de a fi violentă (sînt un critic foarte paşnic!), exprima pur şi simplu un alt punct de vedere. Credeam, între altele, că Nichita Stănescu este un poet important şi care nu merită tratamentul pe care i-l aplica autorul cărţii; întrevedeam, apoi, la cei mai tineri poeţi de la 1970, un manierism precoce, ceea ce nu era numaidecît o judecată de valoare. În 1986, Marin Mincu revine asupra poeziei româneşti din ultimele decenii, într-o perspectivă nouă mai cuprinzătoare, într-un studiu intitulat ***Eseu despre textul poetic, II.*** (Cifra romană arată că autorul îşi consideră cartea ca o continuare a celei din 1981, ***Ion Barbu – eseu despre textualizarea poetică,*** deşi mai normal ar fi fost s-o considere o continuare a cărţii din 1975). De data aceasta, el socoteşte pe Nichita Stănescu unul din marii poeţi europeni ai secolului şi consacră a treia secţiune a cărţii poeziei... manieriste scrise în jurul lui 1970 de către congenerii săi. „Concesia" pe care o face punctului meu de vedere de odinioară nu-l împiedică să-şi gîndească noua carte tot în polemică cu mine, şi anume cu punctul meu de vedere de astăzi despre poezie. În două ***Postscriptumuri,*** însumînd cincisprezece pagini, ca şi în alte numeroase împrejurări, ţine cu tot dinadinsul să se diferenţieze de mine, mai mult, să-şi revendice prioritatea unor idei. Nu mă deranjează cîtuşi de puţin polemica. Dezacordul este în critică atitudinea cea mai firească. Aş fi naiv dacă aş crede că dreptatea este în toate cazurile de partea mea. Mi-am revizuit părerile ori de cîte ori mi s-a părut că am greşit. Dar ceea ce nu înţeleg în ruptul capului, în materie de discuţie sau de controversă intelectuală, este competiţia pentru prioritatea unor observaţii. Sînt convins de paradoxul că nimeni nu este cel dintîi în formularea unei idei, formulare care se atribuie de obicei celui mai norocos. America nu poartă numele lui Columb.

Am făcut această introducere fiindcă mi se pare că ţinta principală a polemicii lui Marin Mincu în ***Eseu despre textul poetic*** nu este corectitudinea unor aprecieri, ci prioritatea exprimării lor. Aş fi preferat să-i pot răspunde la obiect, într-un caz sau altul de nepotrivire.

dar trebuie să constat că astfel de cazuri sînt mult mai rare decît lasă să se înțeleagă obstinația lui polemică. De regulă, nepotrivirile sînt minore, simple chestiuni de termeni (cărora tonul le dă dimensiuni disproporționate: *„se deduce cu ușurință că N.M. confundă **modelul cu formula**“* sau: *„nu există decît o explicație: se pare că N.M – și nu numai el – reia confuzia uimitoare între **realitate** și real“* etc.). Și, aproape de fiecare dată problema pentru Marin Mincu este mai puțin aceea de a-și susține o ipoteză proprie decît aceea de a-i acredita întîietatea. Un orgoliu imens străbate toate frazele acestei cărți, în atîtea privințe, remarcabilă, frisonînd de semne de exclamație și de sublinieri didactice, și menită, după credința, așezată la vedere pe copertă, a autorului să ne (pe noi toți, mari și mici) *„instruiască despre lucrurile mai deosebite petrecute în spațiul poeziei“*. De la acest nobil scop n-o clintește nici chiar proximitatea ridicolului. Căci iată ce citim în ***Argument:*** *„Ne iluzionăm să credem că ipoteza noastră «teoretică» a avut o influență imediată asupra poeților înșiși, care astfel și-au clarificat «direcția» propriului discurs poetic, înțelegînd mai bine resorturile mai complexe ale actului lor. La fel, ne place să credem că și criticii tineri – și nu numai! – au avut un folos epistemologic și metodologic decelabil cu ușurință în activitatea lor critică, după apariția în 1981 a lucrării **Ion Barbu – eseu despre textualizarea poetică**. Pentru prima dată în critica noastră actuală se proba o metodă sincronă“* etc., etc. Sper că nu mai e nevoie să spun în aceste condiții, de ce n-am de gînd să intru într-o discuție de detaliu cu Marin Mincu. Și, ca să elimin orice neînțelegere, declar că-i recunosc întîietatea. În toate ideile, trecute, prezente și viitoare. Plăcerea lui în acest joc, care nu e chiar de-a v-ați ascunselea, de a striga „piua-ntîi!“ este atît de mare, încît ar fi păcat să i-o stric.

Principala modificare petrecută în poezia românească și receptarea ei critică ar fi, în ultimul deceniu, apariția și impunerea noțiunii de **text**: *„... Poezia s-a schimbat obligată de sistemul de așteptări modificat al lectorului și acest sistem de așteptări s-a modificat fiindcă modalitățile de a fi ale poeziei nu mai erau aceleași“*. Noțiunea de text trebuie privită în legătură cu evoluția raportului dintre eul poetic și obiectul său, pe care Marin Mincu o examinează într-un concis și clar capitol introductiv. Pe scurt, evoluția ar fi aceasta: inițial, poezia emană de la o instanță de enunțare transcendentă și care se referă la un obiect exterior; apoi, instanța se transformă într-un eu poetic autonom și tot mai conștient de sine, care propune o structurare a realului prin intermediul unor coduri retorice cu caracter istoric; în fine, eul poetic abolește orice mediere. Marin Mincu scrie:

„Marele deziderat este acesta: a reuși să parcurgi toate obstacolele pînă la acel ***eu real*** *pe care-l poate naște, viu și autentic, Vocea. Este întreg drumul parcurs de la Arghezi la Nichita Stănescu"*. O problemă asemănătoare (și uneori în termeni asemănători) a ridicat Eugen Negrici în ***Introducere în poezia contemporană.***

Trec peste „exemplele istorice", care arată metamorfoza eului poetic, de la Arghezi la Nichita Stănescu, spre a ajunge la clasificarea **poeziei noi.** Prin această sintagmă, Marin Mincu înțelege poezia generației lui Nicolae Labiș împărțită în patru promoții: cea dintîi, caracterizată de o conștiință „adamică", inocentă, numără pe Nichita Stănescu, de la începuturile lui, pe Sorescu al primelor ***Poeme*** sau pe Ion Gheorghe din ***Căile pămîntului;*** a doua, în care s-ar afla Ioan Alexandru, dar și Mircea Ivănescu, Cezar Ivănescu, dar și Angela Marinescu, stă sub influența lui Blaga, Bacovia și Barbu, pe linia expresionismului și în general al metafizicii; a treia este promoția manieristă afirmată în jurul revistei clujene „Echinox"; a patra este promoția textualistă, numită de alții generația 80. După părerea mea, primele două promoții pot fi, fără dificultate, reduse la una singură, cu precizarea că, la fel cu Nichita Stănescu, Ioan Alexandru de exemplu a început prin a fi „candid" și „biografist", trecînd la formula expresionistă ulterior, tot așa cum Nichita Stănescu și-a schimbat-o, relativ repede, pe aceea sub semnul căreia a debutat. A treia promoție, cea manieristă, cuprinde nu doar pe echinoxiști, ci și o bună parte din restul poeților de o vîrstă cu ei, așa cum de altfel va rezulta din secțiunea din carte închinată manieriștilor; a patra formează nucleul unei alte generații.

În legătură cu aprecierea acesteia din urmă, trebuie spus că, deși Marin Mincu îi consacră primul capitol de analize, ea este în general negativă. Textualizarea fiind o boală modernă foarte nobilă (cazul Ion Barbu), tinerii poeți optzeciști n-ar fi cu adevărat **textualizați,** ci **textualiști** sau **textieri.**(Precizez că nuanțele ce despart acești termeni sînt rodul reflecției critice a lui Marin Mincu). *„A descoperi* – scrie criticul – *un procedeu al scriiturii (textualizarea) și a face din acesta singurul conținut de comunicat în poezie, iată marea criză prin care trece poezia tînără angajată exclusiv în ofensiva textului"*. Se ridică două întrebări: dacă în poezia tînără nu cumva mai există și alt conținut decît acela indicat de critic și de ce la Ion Barbu textualizarea are conotații pozitive, în vreme ce la Mircea Cărtărescu și la companionii săi, negative. Cum nu sînt sensibil la argumentul de autoritate, aștept să văd ce va susține Marin Mincu peste zece ani. Deocamdată, analizele lui sînt în general corecte și dovedesc o evidentă știință a

demontării mecanismului textual. Că nu-i place această poezie, este altceva. Fără nici o maliție, aș nota faptul că avangardismul teoretic merge foarte bine la Marin Mincu împreună cu ariergardismul gustului. Am o singură obiecție de principiu la analizele propriu-zise: tendința lor spre uniformizare. Tendință dublă: o dată, în măsura în care ce se spune despre un poet se poate spune – și cîteodată se spune efectiv – despre toți ceilalți (indiferent că e vorba despre Petru Romoșan sau despre Mariana Marin); a doua oară, în măsura în care lui Marin Mincu i e pare că textualismul – incontestabil – al tuturor acestor poeți e cu mult mai important, ca notă comună, decît toate diferențele dintre ei, care nu sînt mici deloc, dacă mă gîndesc la Ion Mureșan și Mircea Cărtărescu, la Nichita Danilov și Bogdan Ghiu. Unele observații de detaliu mi se par de asemenea discutabile: „rostirea poetică neutră" la o poetă cu o atît de pronunțată înclinație spre patetism ca Mariana Marin? Exclusivă practică semnificantă, textuală, în poezia cu substrat existențial așa de evident a lui Liviu Ioan Stoiciu? Textualismul devine în mîinile criticului un pat al lui Procust: mai fiecare dintre poeții comentați trebuie nițelușș retezat ca să încapă în el.

Secțiunea următoare (în numărătoarea inversă adoptată de autor) se ocupă de manieriștii anilor 70, de la Ion Mircea la Virgil Mazilescu. Conceptul central este mai puțin terorist în analizele din acest capitol. Definiția manierismului este sugestivă: el implică „opoziția artă vs realitate", ca „mod special de situare față de real", prin *„înconjurarea acestuia prin țesătura unor figuri artistice cu rolul precis de a-l epura"*. Sau mai pe scurt: *„Toposurile culturale le înlocuiesc pe acelea existențiale"*. Scăpat de grija de a adecva poezia la teorie, criticul e mai liber și mai ingenios în limbaj. În plus el își îngăduie acum să caracterizeze opere și chiar poeți, nu doar texte, ca un critic de modă veche. Constatăm, o dată mai mult, ce a pierdut critica prin adoptarea jargonului structuralisto-semiotic-textualist. Despre Ion Mircea ni se spune, admirabil, că este *„un alchimist medieval strecurînd sîngele îngroșat al poemului în atîtea eprubete pînă cînd acesta devine de o transparență neutră"*. O pagină de amintiri despre Adrian Popescu e plină de farmec intelectual.

N-am să comit imprudența de a nega necesitatea înnoirii limbajului critic. Dar mi se pare că jargoanele la modă (azi marcă mai puțin decît ieri) sugrumă talentul. Marin Mincu ține să fie (sau cel puțin așa afirmă) sincron și are grijă într-un rînd să așeze față-n față o pagină mai veche a sa cu una nouă, ca să ne dăm seama de schimbare. Schimbarea e clară și, ca să fiu drept, în bine: discursul critic a cîștigat

sub raportul preciziei şi al rigorii, s-a maturizat. A pierdut sub acela al nuanţei şi al plasticităţii. Oricum ar fi, preocuparea de înnoire mi se pare exagerată la autorul ***Eseului despre textul poetic***, ca şi credinţa lui că are în această privinţă nenumăraţi emuli. Mă tem că, învăţînd bine regula de bază a jocului, generaţia de critici de după noi nu ne va urma tocmai în rigiditatea limbajului, în tehnicitatea lui excesivă, preferînd un compromis cu eseismul şi cu impresionismul de care noi ne-am cam lepădat (şi Marin Mincu, să nu uit să precizez, înaintea noastră, a tuturor).

(România literară, nr. 13,1987)

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY

ION VARTIC

„Radu Stanca, poezie şi teatru"

Înclinam să cred, pînă la a citi cartea lui Ion Vartic ***(Radu Stanca, poezie şi teatru)***, printr-o impresie neverificată, că despre autorul ***Donei Juana*** s-a scris puţin: nu; unul din meritele acestui original eseu constă în a valorifica, storcînd-o de zeamă ca pe o lămîie, critica operei lui Radu Stanca. Este, cu minime excepţii, o critică postumă; însă destul de bogată. În 1962, cînd a murit, lui Radu Stanca nu i se tipăriseră nici versurile, nici piesele, nici eseurile. Cum puţinul publicat în reviste, în anii războiului, era inaccesibil, celebritatea şi-o datora activităţii regizorale. Amintirea omului în jurul căruia se grupase cîndva cercul literar de la Sibiu se stinsese pentru publicul intelectual. Unde era personajul fermecător, ironic şi plin de fantezie, rătăcitor pe străzile oraşului, care-şi juca viaţa, cum va spune Nicolae Balotă, *„ca pe cel mai pasionant dintre spectacole"?* Mă întreb acum dacă, ştiindu-i bine piesele regizate la teatrul din Sibiu şi cunoscîndu-l, aveam idee eu însumi, cînd îi intram în casă, măcar de faptul că scria. Eram, desigur, doar un copil, la început, dar răsfoisem ***Istoria*** lui Călinescu şi mă duceam la cenaclul local o dată pe săptămînă; aveam deci unele pretenţii literare. Sibiul nu mai era centrul cultural din timpul cînd Universitatea clujeană se afla evacuată acolo, totuşi discreţia şi retragerea lui Radu Stanca mi se par neliniştitoare. Regizorul nu şi-a montat nici una din piesele proprii (ca şi Camil Petrescu, după cum observă Ion Vartic); mai mult: nu şi-a văzut vreuna pe scenă. Critica nu se ocupă de el. Tot ce s-a scris este de după 1966, cînd a apărut volumul de versuri. Numele lui Radu Stanca s-a impus cu greu, datorită criticii din care Ion Vartic citează astăzi lucruri remarcabile. Nu există critică fără literatură; dar nici literatură fără critică. Vartic la Radu Stanca: „spectacolul interior". În volumul de debut al tînărului critic erau toate elementele. El spune: *„Sibiul este o cetate barocă, iar Radu Stanca, poetul ei"*. Ideea plutea în aer: e meritul lui Ion Vartic de a o fi exprimat şi dovedit.

„După cum se poate observa, schimbul care se înfăptuieşte fără-ncetare pe această scenă lirică e cel dintre iluzie şi deziluzie, specific baroc. După cum tot baroce sînt minuţia detaliului ori viziunea percepută atît de plastic ori estetismul său, nostalgia de a perfecţiona poezia. În viziunile sale, creatorul joacă rolul pe care îl are şi în viaţă, altfel spus, îşi înscenează destinul; ori prin acest comportament baroc, viaţa este teatru, după cum teatrul devine

viață". Sînt strînse în această definiție însușiri ce n-au scăpat în general nimănui: teatralitatea, romantismul sentimental, jocul, măștile, decorul, dantasmagoria. Esența liricii lui Radu Stanca se află în iluzionismul ei superior, descifrat bunăoară de critic în ***Baladă studențească:*** *„Poetul într-un crepuscul bîntuitor, cu* ***febră mare,*** *și-a imaginat un tînăr alchimist, urcînd preocupat treptele străzii Fingerling, iar la rîndul său, acesta a iscat după îndelungi cercetări un* ***fum cu forma unei fee:*** *personajul e o iluzie, existînd atîta vreme cît poetul crede în ea, dar acesta își creează, la rîndul lui, iluzia sa superbă"*. Iluzie în iluzie, deci, ca într-un joc de cuburi ce intră unul în altul, ficțiune în ficțiune, teatru în teatru: *„Dar pe neașteptate, în ficțiunea secundă apare un domn ursuz, de care poetul nu are cunoștință, asupra căruia nu are nici o putere, acest personaj rămînîndu-i pînă la capăt o enigmă absolută («Un domn solemn, în frac, necunoscut, / Ivit – dar nu știu cum – în încăpere») și care, cuprins de-o* ***furie fără-asemănare,*** *strivește fiolele misterioase ale studentului, destrămînd a doua ficțiune... Drama se petece în interiorul iluziilor, cea secundă distrugîndu-se prin forța ei însăși, creîndu-și singură elementul ucigător. Poetul mai poate reface, nostalgic, decorul, dar, în el, studentul cu chip suav și ochi* ***demonic foarte*** *nu se mai ivește"*. Am citat înadins pe larg spre a indica valoarea comentariului lui Ion Vartic, la care imaginația și cultura formează un rafinat aliaj. Scris cu simpatie evidentă, eseul este riguros și aplicat, interpretarea personală a mecanismelor fanteziei baroce, sprijinită solid pe istorie literară. Lirismul lui Radu Stanca este așezat în relație cu al lui Macedonski, Bolintineanu, Mateiu Caragiale, Ion Minulescu, D. Iacobescu (aceștia doi din urmă, de nu greșesc, invocați pentru prima oară), Leonid Dimov, M. Ivănescu, Romulus Vulpescu și Tudor George. Dacă Ion Gheorghe (și el menționat) nu are ce căuta în această serie, Emil Botta și Florin Mugur și-ar fi găsit un loc.

Teatrul și eseurile constituie obiectul altei secțiuni a eului. Alături de Camil Petrescu, teoreticianul la noi al dramei pure, Radu Stanca îi apare lui Ion Vartic drept teoreticianul tragediei pure. Piesele se bazează pe simetrii voite, oarecum artificiale, din jocul lor rezultînd, din nou, „tensiunea barocă": *„De cîte ori pare a se împlini rezonanța dintre unele personaje, tot de atîtea ori armonia aceasta potențială rămîne nedesăvîrșită. Partenerii se oglindesc unul în celălalt, fără a recunoaște chipul așteptat. Căci metamorfoza unuia implică transformarea celuilalt, precum unei revelații în conștiință i se opune o alta, contrară. Astfel, Antonio acceptă jertfa întru absolut, dar iubita lui, smulsă din hora domnițelor, nu mai primește coborîrea în efemer.*

Kleomede nu-l regăseşte pe copilul înspăimîntat care-i produsese plăcerea interioară, după cum Abatirs nu se mai recunoaşte în tînărul meditativ de acum". Cele două motive constant ar putea fi masca şi oglinda, amîndouă baroce. Fiecare personaj este el însuşi şi, în acelaşi timp, este un altul. Oglindirea reciprocă produce revelaţia. Dar simetria se dovedeşte imposibilă chiar în clipa în care se dezvăluie. În sfîrşit, în aceste răsturnări subtile intervine mereu întîmplarea: ceea ce era în vechea tragedie fatumul este aici aleatoriu. Între necesitate şi hazard, între legea generală şi individualitate, se naşte în fond insolubilul conflict filosofic din piesele lui Radu Stanca, gîndite ca nişte parabole kierkegaardiene. E vorba, pe de o parte, de o dramaturgie în care textul, interpretarea actoricească şi regia colaborează de la început. Ion Vartic are dreptate să noteze caracterul antipirandellian al acestui teatru în care drama şi reprezentarea ei încearcă să coincidă. „Reteatralizarea" teatrului se face la Radu Stanca în sensul literaturizării lui: căci textul redevine esenţial, valorile lui stilistice impregnînd interpretarea şi montarea. Ca mai tîrziu în piesele lui Marin Sorescu, originalitatea constă în solidaritatea dintre cuvînt, gest şi viziunea de ansamblu. Citite sau reprezentate, elementele componente ale pieselor rămîn inseparabile, ca feţele unei foi de hîrtie. Textul îşi revelă, prin întîlnirea cu actorul, scena, decorul, un fel de corporalitate fizică; în timp ce reprezentarea se ataşează de poeticitatea textului.

Ion Vartic şi confirmă cu această carte vocaţia din ***Spectacol interior;*** dincolo de fineţea interpretării critice, există la el o plăcere a construcţiei critice, a spectacolului cu alte cuvinte, la care critica are dreptul ca şi literatura, şi pe care şi-l poate oferi din cînd în cînd. Eseul nu e interesant doar prin ce se spune despre Radu Stanca, poet baroc, dar şi prin barochismul structural al unei critici în care simetriile, oglindirile, gradaţiile devin procedee de punere în scenă a lecturii propriu-zise.

(România literară, nr. 19, 1978)

„Modelul şi oglinda"

*„Datorită criticului, iar, în particular, comparatistului care, asemeni chimistului din goetheenele **Afinităţi elective**, e un fel de «artist al îmbinării», un **Einungskünstler** – operele, descojite de belferesti considerente istorice, se caută şi se întîlnesc într-o viaţă paralelă, care le dă o formă comună nouă, neaşteptată şi paradoxală":* această ingenioasă definiţie a criticii ne pregăteşte

sufletește pentru eseistica lui Ion Vartic din ***Modelul și oglinda,*** a treia sa carte, inteligentă, erudită și scrisă în același stil admirabil ca și primele două. Obsevam cu privire la cea dintîi, ***Spectacol interior,*** consacrată aproape în întregime teatrului (ca și secțiunea finală din ***Modelul și oglinda),*** că eseistica lui Ion Vartic are ea însăși esență teatrală, oferindu-ne mici spectacole de idei, pline de ritm, cultivînd efectul și surpriza și amînînd abil deznodămîntul. Reîntîlnim spiritul ludic, predilecția pentru păpușerie și farsă, pentru mască și metamorfoză. Stilistic, particularitatea acestor eseuri constă, cu o formulă folosită de eseistul însuși cînd scrie despre ***D'ale carnavalului,*** într-o combinație de răbdare și nerăbdare. Nerăbdarea este o caracteristică mai generală a eseului, mergînd repede spre ținta lui, prin asociații și definiții neașteptate, sărind etapele. Eseul este totdeauna drumul cel mai scurt între două idei. Răbdarea, la rîndul ei, contribuie la întreținerea unei atmosfere de seriozitate, a unui aer studios (deloc pedant), care prepară condițiile optime ale demonstrației critice. Adorabila superficialitate a eseului este corectată în acest fel de stăruința „decorticării" textului literar, de o punere minuțioasă în pagină a argumentelor și citatelor.

Absolut remarcabile mi s-au părut, de exemplu, sub raportul acestui echilibru inefabil, cîteva din eseurile din ***Vieți paralele,*** întîia secțiune a culegerii. Modalitatea este un detectivism al semnificației. Redeschizînd dosare aparent închise autorul reconsideră probele și ajunge la concluzii noi. O **close reading,** condusă cu mînă sigură, străbate textele de la un capăt la altul, stabilind genul proxim și diferențele specifice. Unghiul de analiză nu este acela tradițional, deși vocabularul critic rămîne circumspect. Critica tradițională fiind una a sensului, critica modernă se îndreaptă spre semnificant. Roland Barthes vorbea de o „conștiință semiologică" (în ***Imaginarea semnului)*** și reamintea că orice semn include trei relații: una simbolică, una paradigmatică și una sintagmatică. Am putea, utilizînd aceste distincții, să clarificăm critica modernă în funcție de relația pe care o privilegiază. Există în primul rînd o critică simbolică, interpretativă sau hermeneutică; există, apoi, o critică interesată de paradigma operelor, cum este, în cea mai mare parte, structuralismul; există, în fine, o critică a operei sub raportul „sintaxei", pe care o recunoaștem în analizele textuale. Nu ezit a vedea în eseurile din ***Modelul și oglinda,*** o exemplificare a celei dintîi categorii, nu fără treceri inspirate spre a doua, dar ignorînd-o aproape cu totul pe ultima. Hermeneut, Ion Vartic este un vînător de semnificații „profunde", un descifrator (în cunoștință de psihanaliză) al simbolisticii evidente ori ascunse a operei.

Legătura dintre evidența și enigma oricărui text literar constituie preocuparea cea mai vie a ***Vieților paralele.*** Dacă bunăoară în comentariul la ***Două loturi*** de Caragiale ***(Despre ironie sau despre „viceversa")***, părerile anterioare sînt nuanțate (cu ajutorul unor texte ale lui Vladimir Jankélévitch), în acela consacrat schiței ***Inspecțiune,*** ele sînt pur și simplu răsturnate. Voi urmări, în linii mari, mersul demonstrației din acesta din urmă ***(Domnul profesor Belikov și nenea Angelache),*** fiindcă mi se pare, în cel mai înalt grad, caracteristic. *„De ce?... de ce, nene Anghelache?"*: Întrebarea „amicilor" casierului care s-a sinucis în preziua unui control și-au pus-o toți criticii lui Caragiale. Și-o pune, încă o dată, și Ion Vartic. Paul Zarifopol a relatat că autorul schiței a răspuns malițios: *„De ce s-o fi omorît Anghelache? Nici eu nu știu". „Frica paroxistă", „spaima absurdă", „așteptarea anxioasă"* și altele au fost cele mai obișnuite răspunsuri. Sau pseudo-răspunsuri, cum crede pe drept cuvînt Ion Vartic, căci ne lasă mai departe intrigați de un gest care pare fără motiv clar. Autorul ***Modelului și oglinzii*** pornește de la compararea cazului cu acela din nuvela lui Cehov ***Omul în carapace,*** în care domnul Belikov, conformistul absolut, se teme teribil de realitate și, în același timp, are un respect absolut față de orice formă a autorității exterioare. Domnul Belikov e omul circularelor și regulamentelor, ipohondria lui fiind o spaimă de a încălca norma impusă de autoritate, o groază de a nu săvîrși decît ceea ce este permis. *„Ceea ce la Belikov reprezintă circulara* – spune Ion Vartic – *este la nenea Anghelache inspecția, adică același gen de emblemă adminsitrativ-sacrală a unei autorități supreme care străjuiește comportamentul uman. «Zeul» de deasupra, care pentru personajul cehovian e directorul, pentru Anghelache este «inspectorul financiar». Casierul nu se teme, așa cum s-a spus, de o eventuală verificare* [...]; *dimpotrivă, el o vrea și o visează mereu, dar, exasperat, descoperă în așteptatul zeu-inspector în fel de Godot: în primire, nimeni n-a venit să-l controleze".* În fața acestei îndrăznețe întoarceri a semnificației gestului, am simțit nevoia să recitesc schița. Și am constatat nu numai că Ion Vartic a citit-o bine, dar că explicația misterului – atîta vreme intact – era, asemeni scrisorii celebre din povestirea polițistă a lui Poe, la vedere. Anghelache însuși se plîngea de la început de lipsa controlului ca de un factor care provoacă necistatea: nimeni nu poate garanta corectitudinea casierului în absența autorității birocratice care trebuie să se exercite regulat. Iritarea casierului contra „amicilor" care îl eliberează certificate de onestitate, arată limpede că omul nu poate lua, din proprie inițiativă, locul puterii superioare menite să controleze, locul acelui „transcendent birocratic",

cum spune eseistul, pe care Anghelache îl recunoaşte ca unică autoritate. Ştia Caragiale însuşi (prefăcîndu-se a nu şti) explicaţia spaimei de care e cuprins casierul? Iată o întrebare la care ***Inspecţiunea*** ne oferă un răspuns clar. Mă amuză ideea să duc mai departe teza lui Ion Vartic şi să dovedesc că autorul, ştiind ce face, procedează metodic la încurcarea pistelor. Totul pleacă de la un **malentendu** clasic în teatru (şi Caragiale era un om de teatru): „amicii" interpretează greşit nervozitatea lui Anghelache, după discuţia despre casierul care delapidase, neînţelegîndu-i argumentul care făcea responsabili de furt, au pe casier, ci pe cei care nu l-au controlat. Cînd, după plecarea intempestivă din berărie a lui Anghelache, inspectorul, nimerit întîmplător la masa lor, anunţă că va vizita a doua zi pe prietenul lor, confuzia creşte: va să zică Anghelache aflase de inspecţie şi, ştiindu-se cu lipsuri de casă, se speriase. Faptul că Anghelache n-are idee că va fi controlat şi că el e pe punctul de a înnebuni din întîrzierea controlului n-are cum să le treacă prin minte. Lucrurile se precipită prin căutarea zadarnică a lui Anghelache de către „amicii" care vor să-l înştiinţeze, cînd Anghelache e găsit spînzurat şi inspectorul decide spargerea casei de bani, confuzia atinge apogeul. Tensiunea cade brusc – dînd la iveală întrebarea ce pare fără răspuns – o dată cu aflarea că din casă nu lipseşte nici un leu. „Amicii" sînt fatalmente zdrobiţi de uimire: neînţelegerea lor a creat un mister la care ei înşişi n-au soluţie. „Amicii" sînt corul, vocea obştei: dar în loc să deţină adevărul, ei produc confuzia. Caragiale ştia bine vechea regulă din teatru, ca să atribuie, ironic, corului, un rol diferit de acela consacrat, în scopul obţinerii efectului de inexplicabil. Ca să lămurească lucrurile, ar fi trebuit doar să dea cuvîntul – ceea ce nu face – şi altei voci decît aceleia a „amicilor". Enigma e pusă la cale cu abilitate şi, oricît de evidente ar fi împrejurările, adevărul bietului Anghelache e învelit ca o larvă în mătasea neînţelegerii.

Şi celelalte eseuri conţin asemenea elemente de ingeniozitate critică. De exemplu, eseul despre ***Verdictul*** lui Kafka sau acela, deopotrivă de remarcabil, despre ***Pana de automobil*** a lui Dürrenmatt. Încă şi mai complex este eseul ***Emil Codrescu şi Complexul lui Nabokov,*** pe care, dacă am destule motive să-l contest în concluziile sale, nu pot să nu-l admir pentru fineţea şi rigoarea lui. Ingeniozitatea e o trăsătură mult mai răspîndită în critica modernă decît în aceea tradiţională, şi ea i s-a reproşat adesea. Celebra polemică dintre Picard şi Barthes de acum un deceniu şi jumătate conţinea ecourile iritării de care tradiţionalistul profesor de la Sorbona era cuprins cînd i se părea că unii critici fac abuz de artificii ingenioase în lectura textelor literare.

Explicația este simplă, deși implică un paradox. Noua critică refuza evidența în forma, obișnuită mai înainte, a identificării autorului. Ea pretindea că semnificația rămîne ascunsă autorului. În același timp, ea vedea – în testele clasice, ca și în cele moderne – funcționarea unui mecanism ce poate fi descris destul de exact. „Misterul" operei era, cu același gest, onorat și lichidat. Critica modernă este bîntuită de utopia operei inteligibile, la nivelul unei anumite congruențe a mijloacelor ei. O „logică", desigur, simbolică, dar nu mai puțin o logică, se găsește inevitabil presupusă în clipa în care opera e considerată nu atît rezultatul unei „trăiri" organice, cît rezultatul folosirii unor coduri și clișee specifice. Citim și alte studii din *Modelul și oglinda (Garcia Marquez, fabricantul de miracole* sau *Candidatul și teoria „electricității")* și observăm aceeași lectură în care semnificația este descifrată cu un mecanism imaginar, de forme, teme sau motive simbolice congruente. Ion Vartic a înțeles corect paradoxul criticii moderne și, nu întîmplător, preferințele lui se îndreaptă spre texte a căror funcționare poate fi transpusă într-un „model". Acestea aparțin modernității atrase de artificial, de joc, de mască, de „ingenium", și deloc viziuni organice, moștenire a ideologiei artistice romantice sau realiste, care privilegia spontaneitatea creatoare, „geniul" natural, imitația.

Modelul și oglinda este o carte plină de învățăminte pentru consolidarea unei perspective moderne asupra textului literar, deși ea nu face uz (și, cu atît mai puțin, abuz) de o terminologie ostentativ tehnică, alegînd libertatea și farmecul eseului.

(România literară, 39, 1982)

DANIEL DIMITRIU

„Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski"

Ambiţios, original, interesant, deşi insuficient pe alocuri sub raportul metodei, eseul lui Daniel Dimitriu despre Alexandru Macedonski *(Grădinile suspendate, Junimea)* reprezintă probabil cartea cea mai bună de pînă acum a criticului. Teza principală o găsim formulată la sfîrşitul primului capitol *(Eroicul)*, cel mai important, în ordinea ideatică: *„A fi artist înseamnă pentru Macedonski a fi unicul, a fi atotputernic"*. Contestaţiile şi polemicile lui, care au în vedere, între alţii, pe Alecsandri şi pe Eminescu, nu trebuie privite, deci, simplist, ca o expresie a vanităţii omului, ci ca *„un reflex normal al structurilor de adîncime ale operei, o proiecţie în biografic a unui impuls dominator"* etc. (p. 70). Acest impuls este de esenţa dorinţei de putere. Răsturnînd relaţia îndeobşte stabilită de comentatori, Daniel Dimitriu încearcă să ne convingă că „tema" puterii ordonează în profunzime creaţia macedonskiană, răsfrîngîndu-se şi în gesturile omului, ca un dat primordial al personalităţii artistice (şi nicidecum ca particularitate pitorească a celei sociale). *„Oricîte motivaţii biografice se pot desluşi îndărătul acestui fel de a fi (al omului şi poetului), existenţa unui instinct marţial e neîndoielnică"* (p. 13), notează criticul, precizînd că *„tema puterii devine foarte repede principiul de organizare al gîndirii poetice macedonskiene şi se menţine pînă la sfîrşit", „codificînd şi în acelaşi timp unificînd mulţimea de sensuri, unele atît de contradictorii, ale creaţiei"* (p. 15). O paralelă Macedonski-Nietzsche i s-ar părea, din acest motiv, la fel de necesară ca aceea devenită tradiţională dintre Eminescu şi Schopenhauer. Din păcate, mai cu seamă în acest prim capitol *(Eroicul)*, teza nu e susţinută cum trebuie şi, împotriva strădaniilor evidente ale autorului, ea ajunge să ni se pară forţată. Eroarea pe care Daniel Dimitriu o face este una de tactică: de la al doilea paragraf înainte, o dată stabilită premisa pe care am văzut-o, eseul se pomeneşte căutîndu-şi argumentele în planul... biografic. Se reface bunăoară dosarul arhicunoscut al neînţelegerilor dintre Macedonski şi Eminescu (înainte de publicarea de către primul a nefericitei epigrame), se reia problema raporturilor lui Macedonski cu „Convorbirile literare" şi cu Maiorescu, iar pe urmă, urîta lui campanie contra lui Alecsandri (pe care iniţial îl adulase). E drept că distribuirea accentelor este uneori alta în aceste pagini decît în studiile lui Adrian Marino, dar eroarea tactică rămîne: pentru Daniel Dumitriu problema nu consta în a lămuri substratul

bibliografic, umoral, accidental al acestor dispute, ci tocmai din contra de a găsi sursa lor în străfundurile operei. Lasă că nici măcar biograficește nu ieșim deplin edificați (căci articolele din „Timpul" vizînd pe Macedonski sînt numai **atribuite** lui Eminescu de unii editori, fără a exista vreo certitudine, în această privință, ele nefiind semnate, ca să nu mai spun că textul cel mai vehement și singurul incontestabil n-a fost tipărit niciodată în timpul vieții lui Macedonski și n-avea cum să-i provoace sau alimenteze iritarea): partea cea mai proastă este însă că poeziile cu caracter de pamflet, supuse examenului de către critic, sînt printre cele mai nereușite ale lui Macedonski, lipsite de duh și de talent. Abia pe la pagina 53 reintră, într-o sferă critică de discuție; se avansează ideea că Macedonski se situa într-un moment de cotitură culturală și că opoziția lui se manifestă nu numai contra vechiului principiu al poeziei, dar și contra unora din principiile noi; față de Mircea Scarlat sau de alți istorici literari care s-au referit la respectiva opoziție, Daniel Dumitriu vine cu observația foarte interesantă că dacă vechiul apare totdeauna, în asemenea împrejurări de ruptură, solidificat și omogen, noul apare, dimpotrivă, eterogen, fluid. Ne-am fi așteptat să fie trase de aici unele consecințe folositoare pentru teza eseului, dar criticul îi întoarce a doua oară spatele ca să releve alte aspecte de viață culturală, menită a documenta spiritul de competiție și grandomania crescîndă a lui Macedonski după „pedepsirea" lui de către opinia românească, favorabilă net, după 1883, lui Eminescu. În aceste condiții, revenirea în finalul capitolului la formularea (pe care am citat-o) a ideii că nu biograficul hrănește obsesiile de prioritate și dominare macedonskiene, ci invers, că ele aparțin în mod organic operei și trec de acolo în comportarea publică a artistului și a omului, ne găsește mai puțin pregătiți chiar decît eram la început pentru a ne-o însuși.

Un foarte convingător capitol este în schimb al doilea *(Eroticul)*. Este cu siguranță nivelul cel mai înalt atins pînă azi de critica lui Daniel Dumitriu și comentariile viitoare ale poetului nu vor avea cum să ocolească aceste pagini. Pe scurt, criticul descoperă pe lîngă o ezitare a tînărului Macedonski între idilism și romantism, persistența pe toată durata operei lui, și mereu încîlcit cu altele, a „firului idilei", desfășurat din ghemul inițial al așa-numitelor *Idile brutale*. Acestea (necunoscute decît tîrziu, cum se știe) sînt admirabil analizate în combinarea insolită de „pudic și orgiastic", „idilic și priapic". Un motiv esențial al despărțirii lui Macedonski de romantism aici trebuie căutat. Originalitatea liricii (dar și a prozei poetice din *Thalassa)* constă în caracterul nesentimental al erosului (chiar antisentimental),

în accentul pus pe „fizica pasiunii" etc. (p. 92–93). Cîteva pagini dense se referă la ***Thalassa,*** la „confuzia" codurilor stilistice din acest roman de o îndrăzneală, sub raportul imagineriei erotice, neegalată pînă la Arghezi în literatura noastră sau la „poetica dorinței", cum o numește Daniel Dumitriu.

În legătură cu versurile din aceeași categorie, criticul are o expresie foarte justă: *„Formele participă la mesaj"* (p. 101). El explică sinestezia și alte procedee simboliste prin prisma aceleiași „poetici a dorinței" și prin „limbajul senzațiilor", pe care Macedonski îl opune aceluia sentimental al romanticilor. Poet de erotice senzitive, există la Macedonski senzații recurente fixate în imagini recurente. *„Semantica florii"* prilejuiește criticului considerații personale (de la 107), care-l conduc spre motivul grădinii suspendate, care i-a sugerat titlul întregului eseu (p. 120). (I-aș semnala în treacăt că motivul grădinii a mai fost odată folosit, într-un context asemănător, în critica noastră, și anume de către Mircea Zaciu într-un studiu care se ocupă de Costache Negruzzi și în care pornea de la capitolul despre arta grădinii din ***Estetica*** lui Lukács). Finalul capitolului este, de asemenea, remarcabil. Daniel Dumitriu sugerează existența a două modele erotice, în epoca din jurul lui 1900, la noi, unul dominant în romantism și consacrat de poezia lui Eminescu, model de origine platoniciană, sentimental și moral, și un altul antiromantic, modern, nesentimental, „fizic", pe care-l ilustrează Macedonski. Mă întreb dacă baudelairianismul sesizat de Călinescu nu aparține acestui al doilea model.

O clasificare proprie este și în capitolul al treilea ***(Celestul),*** unde se reia chestiunea oarecum curentă a imageriei zborului la Macedonski. Observînd că *„ascensionalul este una din figurile afișate ale textului, cea mai unitară, cea mai bogată în conexiuni simbolice"* (p. 126), Daniel Dumitriu distinge între un „ascensional polemic" (formulă care, neexplicată, nu pare prea nimerită), adică a aceluia în care se păstrează legătura cu pămîntul și se vede dificultatea desprinderii sau opoziției, și „ascensionalul extatic", în care sufletul contemplativ și-a dobîndit libertatea și puterea de dominație. Prin această prismă, sînt foarte original analizate ***Noaptea de noiembrie*** și, respectiv, ***Noaptea de mai,*** ultima socotită „o placă turnantă" a liricii lui Macedonski, „poem al unei transmutații", în care poetul ar realiza „saltul" în imaginar și celest (p. 143–145). Acestor structuri ale imaginarului le corespund și două registre stilistice: unul romantic, exaltat, „nevrotic", altul jubilativ, apoteotic, „narcotic" (p. 148). Despărțirea lui Macedonski de romantism este din nou subliniată: romanticii sînt atrași de intermundiul dintre pămîntesc și celest, spațiu

al aspirației și utopiei, antitetic, dilematic, ambiguu; în schimb, *„Macedonski nu se poate menține în această zonă"* pe care o „percepe" și „frecventează", dar pe care o depășește. Criticul scrie: *„Trecerea de la natura-adăpost, de la natura-spațiu al euforiei solitare la natura-leagăn mistic, zămislitoare, care-și trimite, prin emanațiile parfumurilor, sevele spre cer, semnifică desprinderea de romantism și cucerirea unui univers poetic integrator"* (p. 1509. Ar fi interesant de știut și în ce măsură această despărțire de antiteticul romantic îl aduce pe Macedosnki mai aproape de noi. Daniel Dumitriu pare a crede că spiritul modern merge de fapt pe urmele celui romantic. În predilecția pentru zona de criză intermundană (p. 149). Așadar, paradisiacul pur macedonskian (bine analizat în continuare; solaritate, auroral, luminiscență, cromatism) nu ar fi modern. Înclin să cred că lucrurile așa stau. După ce, în treacăt, mai sacrifică odată pe altarul biogragist (notînd că ***Noaptea de mai*** ilustrează detașarea de contingente, în condițiile dizgrației absolute în care autorul se află aruncat, în 1887!), criticul însăși ia seama și încheie capitolul cum se cuvine. El remarcă relația ce se poate stabili între ascensional, celest etc. și instinctul de dominație, care sălășluiește în imaginația cea mai adîncă a poetului, trăgînd următoarea concluzie: *„Forța (energia), erosul, ascensiunea sînt cele trei puncte care configurează spațiul tridimensional al lirismului macedonskian"* (p. 191).

În fine, capitolul intitulat ***Himericul*** așează bolta construcției critice. Daniel Dumitriu are toate motivele să definească „visul" macedonskian mai puțin ca utopie și mai mult ca act de luare în posesie (p. 202). În centrul analizei se află ***Noaptea de decemvrie,*** caracterizat ca poem despre fascinația himericului, *„parabolă a puterii care parcurge ciclul complet"*, după ce ***Noaptea de noiembrie*** a tatonat spațiul convenabil naturii lirice (înaltul), iar ***Noaptea de mai*** a zugrăvit escaladarea și atingerea apogeului; acum însă poetul întrevede și caducitatea experienței sale. De aceea, dacă tonalitatea era polemică, agresivă în prima poezie, și exaltată în a doua, în ***Noaptea de decemvrie*** ea este de lamento. Tot examenul acestui poem ar merita citat, pentru intuițiile lui juste și noi. Îmi vine mai greu să spun același lucru despre partea de încheiere a capitolului, unde se speculează pe tema dualității macedonskiene (temă veche de reflexie critică), a **dublului** ca figură definitorie; o oarecare neclaritate se resimte în aceste pagini, pe care le-am urmărit cu greutate. Voind să cuprindă prea multe lucruri, Daniel Dumitriu s-a cam complicat. Din critica ***Rondelurilor*** (interioară celei a principalelor ***Nopți*** și a ***Thalassei)*** reținem indicarea unei varietăți de registre care a scăpat comentatorilor

din anii '20, cei dintîi care le-au cunoscut, şi chiar şi unora de mai tîrziu. O succintă critică a criticii conţine şi epilogul eseului, pe tema „ieşirii din romantism" a lui Macedonski.

Dincolo de orice obiecţie, eseul lui Daniel Dumitriu intră în bibliografia critică macedosnkiană.

(România literară, nr. 6, 1987)

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PETRU POANTĂ

„Radiografii"

Cronicarul de (cu puține excepții) poezie al revistei clujene „Steaua" își strînge în volumul ***Radiografii*** o parte din articolele publicate în ultimii cinci ani, premergîndu-le de un ***Argument*** în care face un elogiu cronicii literare. Voi cita cîteva lucruri, căci mi se par instructive și original formulate. Petru Poantă începe prin a denunța două prejudecăți care grevează cronica literară: una, a dimensiunilor ei fatalmente restrînse (de aceea scriitorii ar prefera să fie examinați în studii și monografii); alta, a caracterului ei de exercițiu minor, pe care toți criticii îl încearcă pînă la o vîrstă, oarecum spre a-și face mîna, dar îl abandonează pe urmă. Aș preciza că întîia este o prejudecată a scriitorilor (sau a criticilor cînd scot ei înșiși cărți), în vreme ce a doua este numai una a criticilor; și aș adăuga că ambele maschează o atitudine față de cronică ce numai disprețuitoare nu este: în definitiv, ce scriitor s-a dispersat vreodată bucuros de o scurtă cronică, preferîndu-i un lung studiu doct? Și oare cîți critici au renunțat la cronică de bună voie și, mai ales, fără a tînji pe urmă după ea? Petru Poantă are, apoi, dreptate să afirme că, dacă *„recenzia este o specie, cronica literară este o rubrică; prima aparține criticii în general, pe cînd cealaltă unui critic anume"*. Cronica ar fi recenzia devenită, prin personalitatea unui critic, o instituție literară. Cîteva asemenea instituții, Petru Poantă citează ceva mai încolo. Vorbind de specia ca atare, el încearcă o sugestivă echivalență: *„recenzia reprezintă **schița** criticii literare"*. O definește, rapid, în felul următor: *„Frivolă și ușoară în aparență, este dificilă și pretențioasă. Spirituală și voioasă, «superficială» din pudoare, tandră sau măgulitoare uneori, incisivă ori brutală altă dată, ea constituie imaginea esențializată a codului etic al criticii"*. Și în concluzie: *„Recenzia este, în fond, o moralitate, o schiță de moravuri. Nu-i pasională, ci principială"*. Pe cît de frumos spus, pe atît de just. Urmează cîteva considerații de, să le zicem, sociologie a speciei, care însă mi se par a avea un aer nepermis de arbitrarietate. *„Criticul nu imaginează, ci inventează. Este distanța de la universul imaginar la obiectul produs, de la valoare la valoare de întrebuințare. Avem de-a face, desigur, cu o relație de interdependență, dar spațiul «pieței» îl interesează în primul rînd pe critic. El oferă un «obiect», cu un coeficient anume de perisabilitate. Recenzia sa este cea care se «cumpără», pe cînd cartea se refuză, principial, acestui schimb"*. Astfel de analogii, dacă nu sînt perfect riguroase, pot să ne înșele.

Ajunge să spun doar că scriitorul este, în aceeaşi măsură ca şi criticul, un „producător" de „obiecte" destinate „pieţei"; şi că opoziţia imaginaţie/invenţie nu este echivalentă cu opoziţia literară/critică nici pentru că, la rîndul său, criticul este, în aceeaşi măsură ca şi scriitorul, un „creator" de „universuri imaginare". Problema „pieţei" e încă şi mai complicată, fiindcă tocmai în producţia pentru piaţă valoarea de întrebuinţare tinde să dispară, înlocuită fiind de aceea de schimb. Mă rog! Un bun punct de plecare într-o discuţie mi se pare, în fine, a-l oferi pasajul din ***Argument*** care se referă la omogenizarea (criticul spune, „uniformizarea", cu ghilimele cu tot) culturii noastre, prin atenuarea în ultimele decenii a diferenţelor de spirit local. Toate acestea au meritul de a readuce în atenţie statutul cronicii literare. Mărturisesc că mă preocupă, poate mai mult, situaţia ei de fapt. Eu mi-aş fi pus bunăoară o întrebare, mai prozaică, precum aceasta: de ce la un procent relativ mare de cronicari, din totalul criticilor, este atît de stăruitoare astăzi impresia multora că instituţia ca atare a „criticii de întîmpinare" se află în suferinţă?

Articolele lui Petru Poantă sînt de obicei remarcabile prin două însuşiri: o pricepere evidentă a poeziei de azi; şi un stil personal, de sursă călinesciană prin „uşurinţă", potrivit cu obiectul. Mulţi aiţii se pricep la poezie, puţini scriu atît de bine despre ea. Distincţia aceasta nu e o vană subtilitate. Petru Poantă face parte dintre cei în stare să descrie ori să definească poezia într-un limbaj în acelaşi timp critic, exact, şi adecvat la textul liric. Iată un prim exemplu de comentariu aplicat unor versuri ale Constanţei Buzea: *«În cele mai valoroase poeme, se realizează o permanentă senzaţie de gol, de lunecare şi destrămare, o fascinaţie eminesciană a somniei, ca o melancolie solemnă. Apare o lume interioară, bogată şi stranie, subtil-melodioasă şi rafinat imagistică; ea atrage şi înspăimîntă, deopotrivă, fiinţa. Este un univers al expierii, benign şi liniştitor, dar şi unul al „marginii", înfricoşător prin tăcerile sale; e taina însăşi a poeziei între adoraţie şi disperare: „Aş vrea, să te iubesc, dar nu pot / Vii şi deschizi oglindă mare, / Mă uit în ea ca într-o carte / Pe care-o scrii îngenunchind, / Şi harul se umple iară / De lacrimă şi disperare"».* Iată şi un al doilea exemplu, care e o fişă de dicţionar, deci o sinteză: *„Prolific şi puţin supravegheat, inventiv dar superficial, un fantast «suav anapodat», Gh. Tomozei este un balcanic care a spulberat spiritualitatea* ***Isarlîcului*** *barbian şi a păstrat doar culorile, adeseori frivole, ori sunetele de mătase sfîşiată. Universul său nu-i lipsit de originalitate, îndeosebi prin faţadele multicolore, aprinse în podoabe sudice, dar se întîlnesc în cuprinsul lui extrem de multe stiluri: de la materialitatea*

inefabilului a lui Nichita Stănescu la rupturile sintaxei lui Ion Gheorghe şi, înainte, lui Tudor Arghezi, pînă la ingeniozităţile epigramatice ale lui Marin Sorescu. Ciudat acest destin poetic care, la maturitate, trăieşte prin alţii, cu o uimitoare şi candidă nonşalanţă, fără a-şi pierde personalitatea. Căci poetul nu pastişează, el se regăseşte în alţii, creaţia fiind pentru el exerciţiu de stil. Uşurinţa şi dexteritatea acestor exerciţii sînt surprinzătoare. Totul este făcut parcă din amuzament, cu sentimentul jocului, deşi poetul apare de multe ori în ipostaze meditative, romanţios-erotice, grav existenţiale. Dar într-adevăr organice rămîn jovialitatea invenţiei limbajului şi bucuria subtilităţilor formale. Sensibilitatea sa este livrescă". Secretul acestei critici este de a menţine echilibrul între judecată, distanţă, bazată pe idee, şi intuiţia unei consistenţe specifice a lirismului, între abstract şi concret. Petru Poantă este un critic de formulă: spontană, neprevăzută, şi de aceea sugestivă. Articolul lui nu pare de obicei construit, ci mai degrabă neglijent. Demonstraţia înaintează prin atracţia exemplelor, ca o sondă spaţială printre planete. Evidentă economie de combustibil la plecare: pentru ca, pe parcurs, comentatorul să profite de tot ce-i oferă textul, acomodîndu-se facil. E probabil ca acest impresionism să fie efectul unor trucuri şi ca, la o lectură repetată, unele articole să-şi revele construcţia. Însă aerul lor liber, nonşalant, deloc pedant, obţinut cu greu sau dintr-odată, nu ştiu, este lucrul important. Cuvintele necesare îi vin criticului pe limbă parcă fără efort. Limbajul îi este înlesnit, necăutat, expresia destul de plastică şi de colorată. Accentul nu cade pe vreun protocol, pe formele amînării emoţiei critice, ci pe caracterizare, succintă şi adesea memorabilă. Miezul fiecărui articol poate fi descojit uşor: *„În simplitatea lui* – spune criticul despre «cîntecul» din ***Declaraţia patetică*** a lui M.R. Paraschivescu – *are ceva implacabil, rechizitorial. Privită atent, ţesătura e complicată. Poezia e cînd eterică sau rafinată, cînd modestă, polemică, urîtă chiar; se avîntă într-o metaforă cvasi-obscură, ca o iluminare bruscă, ori relatează un fapt banal, jurnalier, familiar; mîngîie sau înfierează, cîntă ori ţipă. Este colocvială, orgolioasă uneori, umilă alteori, fantastă sau naturalistă".* Colocvială este critica lui Petru Poantă însuşi, destul de tehnică în fond, însă uzînd de un vocabular curent. Tentaţia pozitivismului structuralist nu se simte. Criticul pare perfect satisfăcut de ceea ce-i oferă, în materie, impresionismului antebelic.

El îşi reprimă neîndoielnic o vocaţie pur artistică. Putem cita cîteva „portrete" introduse în cronici (şi justificate în articolul despre Mircea Ivănescu), ca o tentativă de a împăca austeritatea tehnică a genului cu cine ştie ce nostalgii creatoare. Aceste portrete sînt scrise, în spiritul lui

Călinescu, cu evident talent. M. Ivănescu: *„Cine-l cunoaşte, ştie că existenţa sa pare a fi o ficţiune: cu mersul său somnambulic, ca o rătăcire; cu surîsul derizoriu şi astral, înflorit pe faţa veştedă, subţiată prin cultură şi angelic tumefiată în «paradisurile artificiale». Este o «himeră» asemeni «măştilor» care-i bîntuie poezia"*. Dorin Tudoran: *„Figură tipică de muntean, subţiat prin «civilizaţia» calamburului şi a «bîrfei» benigne, manierat în gesturi, dar avînd plăcerea publică a limbajului gros, ironic, D.T. este un ingenios care, dacă are nu are gustul organic al rafinamentului, are dexteritatea de a produce iluzia lui"*. Adrian Popescu: *„Candoarea mieroasă a omului, un permanent aer de aiurealã şi confuzie, dar şi de suavitate aproape angelică, pe care îl degajă în faţa unui necunoscut, lasă impresia unui copil. În afara unor rare stări euforice provocate, prezenţa sa este întotdeauna benignă. În aparenţă, are «morala» naturală a regnului vegetal, mai exact a unei plante de deşert care nu-şi cultivă ghimpii decît pentru apărare. Un retractil, prin urmare, o existenţă orizontală. Vitalitatea sa este de interior, nu are explozii la faţadă. Ştie să treacă neobservat, se adaptează uşor situaţiilor, însă din generozitate şi prudenţă nu din conformism. Chiar mersul îi este mai mult o alunecare, dar precipitată parcă, insinuantă. Această «natură» domoală, rafinată prin cultură, extrem de sensibilă, paradoxal, are un rîs strident, cu ţiuituri scurte, ireal-demonice, un rîs venit din Umbria sa imaginară, pe care trebuie s-o simţim sălbatică în puritatea ei"*. Legătura acestor portrete cu opera poeţilor se vede numaidecît.

Despre proză, Petru Poantă scrie mai rar, şi fără strălucire. Cu excepţia unui eseu care aplică la Creangă teza carnavalescului a lui M. Bahtin, restul nu e caracteristic. Cronicarul „Stelei" rămîne unul al poeziei. De altfel, şi cărţile lui anterioare aveau în vedere poezia. Articolele din ***Radiografii*** îşi onorează titlul. Singura imputaţie mai gravă ce li se poate aduce o repetă, într-un fel, pe aceea de la ***Modalităţi lirice contemporane:*** lipsa unei clare scări a valorilor. Sigur, din ton, din cuvinte, un cititor atent poate deduce o mulţime de nuanţe. Însă o cronică nu se poate mărgini la judecăţi implicite. Petru Poantă însuşi o spune: ea mai mult afirmă, decît dovedeşte. Totul este, deci, cît de limpede afirmă şi neagă. Iar dacă nu reuşeşte s-o facă destul de bine, e preferabil să aleagă doar autori indiscutabili. Nu toţi geniali, dar nici mediocrităţi patente. În cazul contrar, putem suspecta pe critic de convenţionalism sau de ipocrizie. Din nefericire, printre rîndurile articolelor lui Petru Poantă, îi putem citi, vai, uneori, destul de desluşit, relaţiile sociale. Destule din aceste articole radiografiază neantul cel mai pur. Criticul nu s-a mărginit să publice în revistă însemnările de

acest fel, le-a reluat într-o carte. Aici e un ciudat risc pentru un critic: acela ca, făcînd „plauzibili" autori ce nu sînt decît simpli veleitari (şi un critic înzestrat ştie să se facă crezut), să-şi piardă cu vremea creditul, chiar şi cînd spune adevărul curat.

(România literară, nr. 4, 1979)

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ALEXANDRU DOBRESCU

„Foiletoane"

Nu încape îndoială că Alexandru Dobrescu are stofă de cronicar literar (sau, ceea ce nu e chiar acelaşi lucru, de foiletonist, cum spune el). Dintre toţi tinerii critici promovaţi, în urmă cu şapte-opt ani, de către Corneliu Ştefanache la „Convorbiri literare", el pare personalitatea cea mai puternică. (a debutat mi se pare la revista studenţească „Alma mater"). Articolele din care şi-a alcătuit prima carte *(Foiletoane)* constituie cea mai bună dovadă: clare şi nete, ca atitudine, scrise într-un stil direct, cîteodată aproape tăios. Obiectul tuturor îl formează volume de critică apărute în ultimul deceniu: cronicarul s-a specializat în critica criticii. Să fie cauza doar repartizarea iniţială a rubricilor din revistă? Nu-mi amintesc să-i fi citit nici în altă parte articole despre poezie ori proză. Această limitare (voită sau întîmplătoare) este destul de curioasă (cu excepţia lui Virgil Ardeleanu, specializat în critica de proză, nu mai cunosc alt exemplu) şi, oricît de remarcabile i-ar fi cronicile despre cărţi de critică, Alexandru Dobrescu nu poate rămîne la nesfîrşit criticul criticilor. Un critic trebuie să fie un cititor complet, aceasta fiind deosebirea principală de amatorul care citeşte în funcţie de preferinţe. Însă n-aş fi sincer dacă n-aş spune că *Foiletoanele* au profitat oarecum de pe urma specializării decise, creîndu-şi repede un limbaj deplin profesionalizat şi stereotipiile necesare. Mai vechile articole, dacă ţin bine minte, erau încă ezitante, nu atît ca judecată (foarte hotărîtă de la început), cît ca structură, abuzînd de introduceri şi paranteze. Cele care au fost culese pentru volum (în general, mai noi) au standarde precise, sînt edificatoare şi ca strategie, nu numai ca conţinut. Alexandru Dobrescu a învăţat să taie tot ce prisoseşte şi să pună punctele pe i. Jurnalistica literară pare facilă ochiului superficial, dar e o meserie ca oricare alta. Nu mă refer doar la riscul de a aprecia pe loc, fără putinţa unui consult cu alţii, orice carte, dar chiar la compunerea articolului. Nimeni nu deschide o revistă culturală spre a citi studii savante, compacte, cu subsoluri ce atîrnă ca nişte ugere pline. Dar un articol publicistic ce ar fi pur şi simplu improvizat ar îndepărta în egală măsură pe cititor. Trebuie să cunoşti mersul pe sîrmă între seriozitate şi nonşalanţă, să captezi atenţia fără a trişa. Alexandru Dobrescu e un bun cronicar şi fiindcă are în sînge această tehnică. Spre deosebire de majoritatea criticilor, el şi-a asumat de altfel din capul locului condiţia de foiletonist, de critic de gazetă, cu alte cuvinte. Cronica e o specie a

jurnalismului literar, care în alte țări s-a degradat (ce distanță între Sainte-Beuve, de pildă, și recenzenții francezi de astăzi!), dar care la noi continuă să joace un rol de frunte. Se vede că literatura are încă nevoie de această instanță de control. După Petru Poantă, care, în prefața la ***Radiografii,*** i-a constatat și utilitatea, și noblețea, iată un alt tînăr critic ce nu se sfiește să-și intituleze simplu ***Foiletoane*** întîia carte, mai mult, să ironizeze de cîte ori i se ivește ocazia teama multor critici de a ieși în lume cu volume de recenzii. Cînd Pompiliu Constantinescu sau Perpessicius au fost în primul rînd cronicari, iar volumele lor cuprind aproape numai cronici, nu e o înjosire, ci, din contra, să vrei să fii cronicar: cronicar și nimic mai mult, dar nici mai puțin decît atît, cum ar fi zis E. Lovinescu. Nu știu ce va face Alexandru Dobrescu de aici înainte. Va continua poate să comenteze literatura curentă. În acest caz, el trebuie să rămînă convins, cum pare a fi acum, că foiletonul nu e (deși unii așa îl socotesc) un exercițiu pentru întreprinderi mai ambițioase, ci o specie majoră a criticii, iar adevăratul cronicar, o instituție indispensabilă.

În prima parte a volumului, găsim grupate șase articole ceva mai ample despre critici așa-zicînd clasici. Toate au ca idee subtextuală ori afirmată necesitatea polemicii. Alexandru Dobrescu pare foarte interesat de polemică sub toate raporturile: cultural, istoric, tehnic. Gherea e comparat ca polemist cu Maiorescu, în cîteva formule sesizante: unul e socratic și dialectician, celălalt oracular și dogmatic. Maiorescu fiind aristocratul în polemică, Gherea introduce principiul egalității. Presărat de idei surprinzătoare este și articolul despre Ibrăileanu. Tînărul gherist și socialist continuă în polemică tradiția aristocratismului maiorescian: lucru încă o dată paradoxal, dacă avem în vedere diminuarea consecventă de către Ibrăileanu a acțiunii criticii maioresciene. Alexandru Dobrescu analizează premisa acestei diminuări în ***Spiritul critic în cultura românească*** și-i denunță caracterul sofistic. Admirația criticului ieșean față de Ibrăileanu e perfect lucidă, în deosebire de cultul nediferențiat al altor concetățeni ai săi. Se știe că pentru Ibrăileanu toate ideile maioresciene s-ar afla în germene la Kogălniceanu și Russo. O idee are valoare în cultură, spune Alexandru Dobrescu, prin urmările ei. Nu e important atît cel care a afirmat-o întîi, cît cel care a lucrat metodic pentru a o aplica. Ar trebui poate precizat: nu cine începe o acțiune contează, ci acela care o duce la bun sfîrșit. Noi avem nenumărați pionieri în cultură și puțini oameni răbdători, care să meargă pînă la capăt. Nu e chiar ideea recentă de protocronism un fel de consolare iluzorie pentru neputința de a sfîrși atîtea minunate începuturi? În legătură cu protocronismul: Alexandru

Dobrescu găseşte, într-un spiritual şi just articol ***(Fantasii răsăritene)*** că teoria lui Edgar Papu n-ar fi în esenţă decît *„o extindere la nivelul mapamondului"* a ipotezei mele privitoare la obsesia începutului pe care am propus-o în ***Contradicţia lui Maiorescu.*** Declin fără părere de rău această onoare. Eu am susţinut cu totul altceva şi anume că omul de cultură român a avut preocuparea obsedantă de a lua totul de la capăt, însă pe un fond de scepticism (de unde *contradicţia)* care l-a împins să bănuiască sub orice construcţie nouă un zid părăsit şi neisprăvit. Protocroniştii cred că mulţi scriitori români sînt precursori fără s-o ştie. Diferenţa e clară: obsesia întîietăţii, sceptic ruinată dinăuntru, nu e acelaşi lucru cu o întîietate presupus reală care se ignoră, fie şi numai pentru faptul că o prezumţie n-are cum fi identificată cu o lucrare naivă, anticipînd în necunoştinţă de cauză.

Portretele unor critici (din primele două secţiuni ale ***Foiletoanelor)*** sînt admirabile. Articolul începe de obicei prin încercarea de a capta atenţia cu o idee nouă ori aşezată într-o perspectivă neaşteptată; urmează ilustrările de rigoare, prin ample citate, sau numai discutarea mecanismului critic, a ideologiei critice etc. Totul, concis, rapid, în cîteva linii. Alexandru Dobrescu e, în majoritatea articolelor sale, un critic neprotocolar şi categoric. Comparînd, el defineşte, determină, măsoară. Stilul nu e deloc „literar", ci aşa-zicînd pur critic, stil al formulei definitorii. Articolul despre Octav Şuluţiu începe cu o suită de definiţii.

„Dacă Perpessicius e familiar cu sistem, Octav Şuluţiu e astfel de la natură. O natură năvalnică, ce simte nevoia să se exprime şi o face numai în forme radicale. Totul e încărcat de afectivitate – vreau să spun, deformat de ea, pentru că la Şuluţiu afirmaţia devine apologie, refuzul se transformă în negaţiune completă, chiar simpla disociere teoretică lasă impresia masivelor dislocări de rocă".

Metafora de la urmă e o raritate în acest stil ce are ambiţia de a datora cît mai puţin „literaturii". Articolul despre Ş. Cioculescu se încheie cu un „portret": *„Şerban Cioculescu este un intelectual de rafinament (urmare educaţiei la o cultură de tradiţie) şi această elevaţie explică, la rîndu-i, interesul pentru nimicuri, fundamentale într-o optică de colecţionar, şi renunţarea la experienţele critice de amploare. În* ***Itinerar critic*** *atracţia pentru faptul istoric este manie de rafinat, ca atîtea altele; un soi de blazare a criticului, dispus să cheltuiască aproape trei decenii în degustări pedante".*

Multe formule sînt de o laconică expresivitate. Iuţeala aceasta de condei (condiţie a foiletonismului) e vinovată cîteodată de un neplăcut aer de familiaritate, pe care-l simţim în articole, de oralitate

nestînjenită. Criticul scrie: „la o adică", „peste toate"; el ia peste picior cultura lui Caragiale zicînd că „nenea Iancu", la „Timpul", va fi fost „pus în temă" de Eminescu în privința filosofiei lui Kierkegaard; în fine, traduce înțelesul cîte unei propoziții critice în felul următor: *„Ce sens are să te conving că n-ai dreptate, cînd dumneata nici n-ai înțeles bine ce am spus?"*, afectînd adică tonul conversației amicale. Badineria îmi displace în critică, unde naturalețea e valabilă numai cînd e contrafăcută. Se vede lesne pe obrazul nefardat al criticii lui Alexandru Dobrescu orice emoție. Se vede de exemplu cînd articolul e scris cu plăcere sau în silă. Afinitățile, antipatiile ori chiar veleitățile autorului sînt aproape evidente. Sinceritatea e uneori ostentativă: *„Personal nu agreez o asemenea retorică, susceptibilă de ambiguitate"*, scrie Alexandru Dobrescu despre maniera lui Lucian Raicu. Definind arta lui Perpessicius ca un mod de ascundere a ideii, pînă la a da aparența contrariului ei, Alexandru Dobrescu ne lasă să înțelegem fără dubiu că o astfel de artă îi este, lui, în principiu străină. În adevăr, atît în recenzii, cît și în articole polemice (cum ar fi cele contra lui I. Constantinescu ori M. Drăgan), totul e pe față, indiscutabil, luminat în toate unghiurile. Însă sînt și două-trei excepții care confirmă regula și care pot indica o varietate mai mare a resurselor expresive ale cronicarului. Poate că simpatia (în ciuda deosebirilor de program) pentru Perpessicius și L. Raicu de aici izvorăște. Un articol despre Constantin Ciopraga se bazează în întregime pe ceea ce aș numi falsa concesie. Pînă și înfățișarea protocolară e suspectă: *„Ne-am obișnuit să descoperim în cărțile lui Constantin Ciopraga o critică în haine de seară, vreau să zic – scrobită, sobră, de o răceală ce mai mult îndepărtează decît impune, ferită de stridențe, mereu egală cu sine, într-un stil ventral, academic, lipsit deci de participare, dacă nu și de afectare"*. Criticul ia cu două mîini ce a dat cu una. Fraza se golește subit de orice apreciere, rămînînd constatativă. Dar constatarea aceasta aparent obiectivă împunge cu un vîrf de ac înveninat: *„De fapt, Const. Ciopraga are ambiția de a repeta experiența și destinul autorului Adelei, ale cărui obsesii și le însușește – e drept, la altă temperatură, semn al constituției deosebite"*. Mai era vorbă? Prima parte a articolului despre M. Ungheanu ar putea ilustra un studiu despre ironie; pe cel mai serios ton din lume, criticul afirmă enormități: *„Stilul e omul – credea Buffon și nu știu, pînă acum, nici un exemplu în stare să-l contrazică. Nici chiar acela al lui M. Ungheanu, critic prolific, și care aspiră la fotoliul supremei autorități prin demersuri formulate de o manieră ce violentează normele constituite ale limbii. La acest nivel, el este un*

revoluționar, un spirit pe care închistatele reguli tradiționale îl sufocă, un înainte mergător..." Și, cu aerul că rezumă părerea lui M. Ungheanu însuși despre stil, conchide: „*Se cuvine să rupem o dată pentru totdeauna, cu rigorile formaliste, care ne împiedică, cel mai ades, să ajungem la țesătura ideatică a textelor*". Iată, pentru cunoscător, chiar stilul de campanie al înainte mergătorului.

Foiletoanele confirmă o vocație critică și conțin promisiunea unei remarcabile cariere de cronicar literar.

(România literară, nr. 35, 1979)

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITARĂ

ALEX. ŞTEFĂNESCU

„Prim plan"

„Dacă nu exista, Mircea Dinescu trebuia inventat", scrie Alex. Ştefănescu în chiar cea dintîi frază a articolului consacrat poetului ***Elogiilor de cînd eram mai tînăr.*** După cîteva alerte date bibliografice, el continuă cu o fixare a locului poetului în contextul debutului său intempestiv: *„Cînd a apărut Mircea Dinescu în poezia noastră, «necuvintele» lui Nichita Stănescu erau considerate de mulţi autori şi chiar de cititori (adeseori din snobism) singurul limbaj liric posibil. Prezentau, printre altele, avantajul că făceau greu de sesizat lipsa de înzestrare a celor care le foloseau (situaţie paradoxală, deoarece inventatorul lor era mai mult decît înzestrat). În plină glorie a necuvintelor, Mircea Dinescu a propus o poezie compusă din cuvinte şi a făcut-o cu atît aplomb, cu atîta ingeniuitate şi mai ales cu atîta talent, încît a apărut tuturor ca un inaugurator"*. Aceste abrupte consideraţii sînt sprijinite mai puţin, cum ar fi fost poate de aşteptat, pe analiza textelor şi mai mult de psihologia autorului, prinsă în două portrete sugestive. Îl reproduc pe al doilea: *„Mircea Dinescu devine, în această perioadă a evoluţiei sale, un şerif la New York, un Charles Chaplin cu o floare la butonieră, sfîdînd ropotul asurzitor al marşului realităţii, un omuleţ al lui Gopo care duce degetul la gură şi cere linişte cînd o explozie nucleară ameninţă să tulbure somnul unui copil"*. Şi articolul se încheie cu o privire de sus, menită să aibă efectul căderii unei cortine: *„Mircea Dinescu, cu farmecul său de fiinţă liberă, conferă autenticitate şi forţă de persuasiune poeziei de atitudine socială"*. Acest scenariu se repetă, cu variaţii obligatorii, în aproape toate cele treizeci şi cinci de articole care alcătuiesc recentul ***Prim plan*** (Editura *Eminescu)* al lui Alex. Ştefănescu şi pe care revista „Tomis" le-a găzduit cîndva ca pe tot atîtea capitole ale unei proiectate şi mereu amînate ***Istorii exacte a literaturii române contemporane.***

Pornind de aici, ne putem face o idee limpede atît de intenţiile autorului, cît şi de mijloacele de care el se slujeşte. Alex. Ştefănescu este un critic foarte talentat, care şi-a făcut mîna, cum se spune, în gazetărie literară (şi nu numai literară). Am remarcat şi altă dată că el şi alţii dintre confraţii lui de vîrstă vin în cronica şi recenzia de carte nu dinspre învăţămînt, ca înaintaşii lor, care de la întemeierea disciplinei, au fost de obicei profesori, fie de liceu, fie de universitate, ci dinspre gazetărie. Acum vreo douăzeci de ani a existat o polemică pe această temă, unora dintre profesorii noştri părîndu-li-se că tinerii

publicişti care eram noi pe atunci contravin, în articolele din reviste, normelor de seriozitate ştiinţifică în vigoare. Însă, lăsînd la o parte această din urmă impresie, care exprima doar o furie de moment, o adevărată ruptură metodologică şi stilistică între critica didactică şi cea publicistică nu se produsese încă şi poate nu s-a produs nici mai tîrziu; în orice caz, deosebirile de obiect, de obiectiv şi de ton sînt mult mai mari astăzi decît ieri. Dintre toţi comentatorii actualităţii literare, Alex. Ştefănescu este cel mai departe de didacticismul (oricît de bine ascuns) al cronicii tradiţionale, şi cel mai avansat pe drumul unei întîmpinări de tip jurnalistic, care are alte standarde şi se adresează, în principiu, unui public nou. Într-un fel, articolele lui seamănă din ce în ce mai mult cu ale cronicarilor din presa franceză de azi, un Angelor Rinaldi, de pildă.

Extrasele din textul despre Mircea Dinescu sînt semnificative şi putem demonstra, pe baza lor, felul în care Alex. Ştefănescu îşi concepe comentariile. Se caută, mai întîi, o formulă epatantă de introducere, menită să creeze o impresie de spectaculos şi să atragă atenţia cititorului obosit. *„În deceniul şapte, Marin Sorescu era la fel de popular în România ca Johann Strauss, în Austria, la sfîrşitul secolului XIX"*. Aşa începe articolul despre autorul lui ***Iona.*** Pandantul este formula finală, de acelaşi tip. Iată cum se încheie articolul despre C. Ţoiu: *„După ce a mai dat publicităţii o culegere de articole – **Alte pretexte,** 1977 – scrise mai demult, el a fost parcă absorbit definitiv de un cult al **Galeriei cu viţă sălbatică,** administrîndu-i gloria şi încercînd fără succes să fugă de ea prin scrierea altor romane"*. Al doilea element al scenariului este găsirea unui punct de interes în jurul căruia să se rotească discuţia, căci nu poate fi niciodată vorba în aceste texte foarte concise de descriere minuţioasă a cărţilor, ci doar de sugerarea facturii şi însemnătăţii lor. Am văzut că la Dinescu „problema" centrală era modificarea tipului de poezie dominant datorat influenţei lui Nichita Stănescu. La George Bălăiţă, acest punct de interes maxim este oferit de ideea că romancierul ar fi întins criticilor, în ***Lumea în două zile,*** o adevărată capcană, în sensul că a scris exact romanul – plin de presupuse simboluri, etajat ca o plăcintă de foi, esoteric etc. – pe care supercititorii epocii îl pretindeau spre a-şi valorifica înclinaţiile lor preponderent hermeneutice. În cazul lui V. Em. Galan, „problema" e dată de astronomica distanţă dintre notorietatea pe care autorul romanului ***Bărăgan*** a avut-o cîndva şi anonimatul în care se află el în deceniile din urmă. A treia însuşire a articolelor este predilecţia pentru portret şi, încă, nu pentru unul izvorît din operă, ci pentru unul care combină împrejurări reale, amintiri,

observații, cu situații pur literare. Un portret, așadar, mai curînd de reporter decît de critic, memorabil adesea, căci Alex. Ștefănescu are inteligență și umor, un portret picant și captivant. *„(V. Em. Galan) locuiește, ca și M. Beniuc, pe Grădina Bordei, stradă încărcată de verdeață, dar, spre deosebire de poet, nu primește vizitatori. Are mai curînd atitudinea lui Niculae Moromete din* ***Marele singuratic*** *(care, la rîndul lui, urma un îndemn al lui Voltaire): stă izolat de lume și își lucrează singur grădina. Poartă o salopetă chiar de grădinar. Înainte de a reteza cu foarfeca o mlădiță uscată de trandafir, o cercetează de foarte aproape, prin numeroasele sale dioptrii, și o pipăie cu mișcări nesigure, de om cu sănătatea șubredă. Cînd împingi portița scîrțîitoare și îți exprimi dorința de a-i vorbi, te privește, bineînțeles, cu suspiciune, apoi te întreabă de-a dreptul: «Din partea cui vii?» Întrebarea în loc să te ofenseze, te impresionează, făcîndu-te să te gîndești la drama celui care de mulți ani așteaptă un mesager. «Nu vin din partea nimănui. Poate din partea istoriei literaturii...»".* Aceste portrete, ca un fel de **croquis de mémoire** ale lui Jean Cau trecut la critică literară propriu-zisă, conțin nota lor netăgăduită de intuiție. Ele pot fi cîteodată extrem de malițioase ori chiar nedrepte. *„După demersurile sisifice pe care le-a făcut pentru a publica ediția a doua din* ***Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*** *a lui G. Călinescu (act de exemplar devotament, încununat de succes), Al. Piru și-a îngăduit să povestească și el istoria literaturii române. Să o povestească de parcă s-ar afla pe o insulă, în mijlocul oceanului, departe de fișierul său și de rumoarea cafenelelor literare, pentru un Vineri care îl ascultă nemișcat, atent mai ales la perfecta articulare a frazelor".* Ironia trece, în astfel de împrejurări, pragul care o desparte de cruzime și ușurința caracterizării face pasul spre frivolitate: *„Șt. Aug. Doinaș, cu structura sa de om profund serios, satisface conștiincios aceste așteptări, introducînd cu maximă punctualitate rimele necesare și concepînd finaluri apoteotice. Cînd încearcă, totuși, să cocheteze cu un artist, să devină imprevizibil, el seamănă cu fata bătrînă din* ***Vară și fum,*** *care, sfătuită să meargă legănînd din șolduri, o face stîngaci, ca și cum ar șchiopăta".* În al patrulea rînd, cum s-a putut deja observa din citate, limbajul acestei critici este potrivit cu scopul lui principal, de a obține un anume succes de public. Alex. Ștefănescu este expert în comparații șocante și aproximative: numeroasele traduceri l-au transformat pe Marin Sorescu *„Într-un Ilie Năstase al poeziei românești"* sau *„C. Țoiu a dovedit că este nu un crai de Curtea-Veche, ci un Giuseppe Tomasi di Lampedusa".* Caracterizările ori definițiile lui apelează de regulă la termeni din

domenii (cinematograf, politică, sport) care, dacă n-au legătură cu literatura, sînt bine cunoscuţi cititorului mediu. Trebuie să admit că mie mi s-a făcut o favoare, comparat fiind cu o... balerină.

Ar fi incorect să neg valoarea şi eficacitatea acestui mod de critică. De multe ori, observaţiile şi analizele lui Alex. Ştefănescu sînt originale şi au o percutanţă care nu-ţi permite să le uiţi uşor. Cu unele dintre ele (şi cu expresia lor) sînt, firește, de acord: „escamotarea" eului în lirica bătrîneţii lui Blaga; funcţia de „trezorier" al operei lui Caragiale şi Arghezi pe care a îndeplinit-o Ş. Cioculescu; tendinţa *estetizantă* din proza lui E. Barbu, care a devenit tot mai „literară" şi care aruncă o lumină nouă asupra unui roman, ce ne păruse odinioară atît de plin de viaţă, ca ***Groapa;*** influenţa „ocultă" a poeziei lui Geo Dumitrescu; „puritatea" pe care o capătă la C. Ţoiu romanul obsedantului deceniu (la care aş fi adăugat că puţini scriitori contemporani au fost mai sensibili la riscul *extremismelor* politico-ideologice decît autorul ***Căderii în lume,*** care nu e un tolerant faţă de ele, ci un subtil critic al lor); aspectul aluziv şi mitizant este mai propriu poeziei lui Sorescu decît acela demitizant şi aşa mai departe. Cu altele sînt în dezacord: Ivasiuc şi Doinaş n-au talent; din opera Mariei Banuş nu rămîne valabil decît volumul de debut; istoria consacrată literaturii vechi de Al. Piru şi articolele lui ticsite de informaţii *„nu folosesc, uneori, nimănui"*; Marin Preda e mai important ca personaj decît Ilie Moromete; proza socială a lui Buzura *„tinde spre o imagine generală voalată, asemănătoare cu fotografiile spiritiste din trista şi elucubranta carte a lui Hasdeu, Sic cognito"* şi altele.

Dacă am de făcut o obiecţie mai generală ***Prim planului,*** ea se referă la reversul eficacităţii înseşi dorite de către autor, şi anume la pierderea nuanţelor. Alex. Ştefănescu sacrifică spiritului de geometrie o bună parte din spiritul de finețe necesar criticii la fel ca sarea în bucate. Defectul portretelor provine din principala lor calitate; sînt prea tranşante. Nu cunosc un critic care să taie mai cu plăcere nodurile gordiene (pe unde nu le află, le inventează) decît Alex. Ştefănescu. Au fost E. Lovinescu şi G. Călinescu de păreri opuse în privinţa „sincerităţii" lirice a lui Bacovia, ceea ce a atras o lungă polemică a urmaşilor lor? Vine Alex. Ştefănescu şi rezolvă totul cu o lovitură: *„Este evident că ambii critici au dreptate, fiecare din punctul său de vedere. Totul depinde de accepţia pe care o dăm noţiunii de sinceritate a poeziei: absenţă a raţionalizării sau absenţă a artistizării"*. Ce simple ar fi fost toate pe lumea asta a literaturii dacă am putea tăia nodurile cu sabia! Mai ales cînd frînghia este înnodată **ad hoc;**

ar fi surprinzător că T. Arghezi nu s-a prăbuşit moral imediat după 1948, cînd a fost contestat „oficial" de Sorin Toma, căci poetul *„practic, necontestat"* niciodată înainte, nu avea experienţa acestui gen de relaţii. Cum, adică, n-a fost Arghezi niciodată contestat înainte de 1948? Trebuie să observ fără plăcere că sînt destule împrejurări în care critica lui Alex. Ştefănescu se informează din zvon public *(„se zvonea, de exemplu, că subţirea culegere de nuvele* – a lui Bănulescu, N.M., – *atrăsese atenţia străinătăţii şi că fusese propusă pentru Premiul Nobel")* sau plăteşte un tribut exagerat aproximaţiei şi vagului. În unele cazuri, e drept, autorul are absolută trebuinţă de aceste informaţii de a doua mînă, neverificate, neverificabile ori pur şi simplu false, ca să-şi construiască pe temelia lor ipotezele personale. Combătînd, pe drept cuvînt, pe cei care i-au negat lui Gh. Grigurcu valoarea de critic şi de poet, are ideea a de mă număra printre ei; i-aş fi *„explicat (lui Grigurcu) ex cathedra cam cum este cu literatura"* şi i-aş fi *„lăudat versurile considerîndu-le la fel de bune ca ale unui începător, Ion Bogdan Lefter"*. Mă tem că îi va trebui mult timp lui Alex. Ştefănescu ca să găsească în vreun articol al meu un sprijin moral ori material pentru asemenea năzdrăvane convingeri. Şi de cînd compararea a doi poeţi a devenit ruşinoasă? Ca să nu mai spun că eu am scris despre poezia lui Grigurcu mult mai favorabil decît scrie autorul ***Prim planului,*** căruia i se pare că ea nu are *„anvergura necesară pentru exprimarea marilor trăiri"*. Nu mă bate gîndul să discut acum pe tema marilor şi micilor trăiri poetice (nu înţeleg această ierarhie), dar nu mă pot abţine să nu protestez cînd mi se atribuie afirmaţii şi intenţii ca acelea (similare) care urmează: *„În mod consecvent a scris despre el Nicolae Manolescu. Dar cum? Cu o admiraţie (discret) ironică, cu convingerea intimă că drumul ales de Valeriu Cristea este fără şansă"*. Nu-mi recunosc deloc această convingere intimă, cît despre cea public exprimată, e lesne de văzut că nu conţine nici o ironie, chiar dacă admiraţia mea faţă de Valeriu Cristea nu implică identitatea absolută de opinii. Regret aceste deformări ale adevărului, ca şi efectele ieftine, decorurile de carton în slujba cărora ele sînt puse. Alex. Ştefănescu n-are nici un motiv să se teamă că talentul lui de portretist sau ochiul lui de critic vor pierde printr-o ţinută mai supravegheată, printr-o grijă mai mare arătată nuanţelor.

(România literară, nr. 8, 1988)

MARIAN PAPAHAGI

„Exerciții de lectură"

Debutul lui Marian Papahagi *(Exerciții de lectură)* mi-l amintește pe acela mai vechi al lui Liviu Petrescu: aceeași critică inteligentă și cultivată, același stil academic, distant, fără familiaritatea zgomotos orală a unora dintre tinerii publiciști, de o eleganță protocolară și, ah, demodată *(„cine va avea bunăvoința să confrunte ideile lui Ortega y Gasset cu poetica lui Ion Barbu...")*. Comentînd, la rubrica lui, ***Exercițiile de lectură,*** L. Ulici a văzut în autor un eseist. Însă dacă nu ne lăsăm sugestionați de modestia ironică a titlului, trebuie să spunem că puține lucruri din carte au cu adevărat caracter de exercițiu, încercare, eseu. Marian Papahagi e un „studios", în ambele sensuri ale cuvîntului, cu solidă formație filologică: scrie o critică de interpretare, minuțioasă, sistematică, de tipul *close reading*. Ceea ce ne atrage atenția la el e mai puțin imaginația și mai mult modul foarte aplicat în care își fundamentează părerile. Cîteva studii din volum sînt de aspect monografic. O latură didacticistă chiar e de notat în texte probabil mai vechi, resorbită pe urmă, cînd structura a devenit mai liberă, deși nu pe de-a-ntregul, dovadă frecvența unor astfel de exprimări: *„să revenim la...."*, *„ca să ne întoarcem de unde am plecat..."*, *„reluînd discuția într-un punct de unde am lăsat-o întreruptă..."*. Aceste reminiscențe trădează un spirit ce urmărește mai curînd să provoace convingeri decît să placă și o metodă lentă, de gradare cu grijă a cunoștințelor, învăluitoare și insiduoasă.

Sînt interesante și opiniile criticului însuși despre critică, în care cred a observa între altele tocmai această ezitare între o critică ce caută să obțină adeziunea la punctul ei de vedere și una satisfăcută să i se recunoască sinceritatea mobilurilor: *„Nici o critică* – scrie Marian Papahagi în ***Pretext*** *– nu e scutită de o apodictică a sa, sui generis, care pleacă de la premisa că rezultatul ei s-a obținut pe deplin atunci cînd un număr – teoretic cît mai mare – de oameni nevinovați, neobligați să-i cunoască ideile, ajung la aceeași părere cu ea! În realitate, orice comentator literar ar trebui să-și dorească un singur lucru: și anume acela ca nimeni să nu conteste sinceritatea și iubirea de literatură pe care el le așează la temelia cărții sale"*. Lucrul devine și mai clar cînd, reluînd distincția lui Eliot între „înțelegere" și „explicare", o agravează pînă la a-i da înfățișarea unei antinomii: adevăratul critic este acela care a pierdut plăcerea cititului, adică „iubirea de literatură"; și chiar dacă „explicarea" mai cheamă uneori

„înțelegerea", ca dintr-un fel de nostalgie a criticului după condiția lui originară de cititor inocent, esențială rămîne „această incapacitate de opțiune definitivă între plăcerea provenită din înțelegerea simpatetică" a operelor. Incapacitatea din care se naște „utopia" criticii.

Studiile propriu-zise sînt, aproape toate, temeinice, simpatic savante, pline de idei și asociații, încercînd (și uneori reușind) să ne impună o perspectivă nouă asupra operei. Inventivitatea lui Marian Papahagi este de un tip special: este un icombat d'abordage. Una din asemănările lui Liviu Petrescu din ***Realitate și romanesc*** aici trebuie căutată. Amîndoi par a citi opera literară din unghiul străin al unei teorii, teze, fraze, dacă nu descoperite întîmplător, în orice caz destul de îndepărtate de opera însăși încît să creeze această impresie; cu alte cuvinte, nu lectura directă le dezvăluie structura pe care se aplică, au nevoie de acest intermediar care joacă rolul de revelator. Spre a dovedi de exemplu existența unei „poezii a iubirii" (deși nu și a unor „poezii de dragoste") la Ion Barbu, criticul pleacă de la cîteva propoziții din ***Also sprach Zarathustra*** și de la teza principală a lui Gasset din ***La dezhumanizacion del arte.*** Nici măcar cunoscute obligatoriu poetului român (mă refer la eseul lui Gasset din 1927), ele îi explică poetica și deopotrivă lirica; atît iubirea nietzscheeană pentru „îndepărtat și înalt", cît și sensul „dezumanizării" de la Gasset se regăsește (de ce n-aș spune-o: surprinzător) la Barbu. Criticul rezumă astfel ideea: *„Maniera sa poetică este «dezumanizată» atît în poeziile primului ciclu, cît și în ale celor trei cicluri mai importante. Ion Barbu a parcurs însă singur o întreagă evoluție a poeziei de la romantism la poezia modernă. Poezie a iubirii pentru îndepărtat și înalt, poezia primei maniere barbiene era o continuare romantică parnasiană și se contura în linie nietzscheeană. Poezia din* ***Joc secund*** *încorporează experiența avangardei și depășește nivelul încă «euclidian» al primei maniere. Dar este o experiență acumulată prin reflex. Lucrul se vede și în versificație, dar mai ales în structura poetică; mergînd spre resorturile acestei poezii care îl caracterizează deplin, vom observa – și aici parafrazăm din nou pe Gasset – că poetul înfățișează în adevăr idei; fraza nu e atît de banală cum ar putea să pară la prima vedere. Poezia primului ciclu «ilustra» ideea și se servea în acest scop de imagine... Poezia din* ***Joc secund*** *este ideea... Metafora acoperă un spațiu pur, se ancorează în idee și depășește astfel stadiul imagistic".* Fără nuanțele argumentării, acest rezumat poate părea steril. Însă e remarcabilă capacitatea integratoare a ideii critice: aproape nimic din opera lui Ion Barbu nu rămîne neinclus în schemă. Critica e în fond un cerc vicios: încearcă să descrie o operă în funcție de un criteriu exterior

şi, în acelaşi timp, nu-şi găseşte criteriul decît prin descrierea operei. Marile cărţi de critică mi-au dat totdeauna sentimentul că îşi inventează obiectul fără efort, ca şi cum opera respectivă n-ar fi aşteptat decît să fie citită de critic în acel fel. Studiul lui Marian Papahagi despre Barbu este perfect coerent în dovedirea unei teze ce suna, în clipa avansării ei, cel puţin neobişnuit.

Dintre celelalte studii din volum merită atenţie cele despre Arghezi, Bacovia, Ungaretti şi Hesse, deşi poate că performanţa excepţională a autorului rămîne, neegalată, aceea din ***Ion Barbu: mitopoetica integrării în unitate.*** E de ajuns să comparăm felul cum se verifică ideea prin operă în alte studii (de exemplu acela despre romanele lui E. Lovinescu) spre a ne da seama şi de dificultatea unei asemenea critici deductive şi de riscurile ei. Compensarea caracterului ei fundamental ilustrativ se face printr-o mare seriozitate a analizării textului, pe deoparte, şi prin exactitatea situării tipologice, pe de alta. Nelipsindu-i gustul, intuiţia, Marian Papahagi e totuşi mai degrabă un spirit speculativ şi teoretic decît unul ataşat de concretul obiectului. O pagină din critica lui, de oriunde am citi-o, e la fel de solidă ideatic, ca o anume dignitate a disocierii intelectual culturale, deşi fără senzorialitate, culoare sau pitoresc: *„Căci din dubla diviziune majoră a psalmilor (psalmii lui David – psalmii lui Solomon) există elemente în poezia argheziană, şi cum bine se ştie al doilea grup nu a fost cuprins în tradiţia biblică. Ori dacă psalmii lui David sînt mai cu seamă preamărire a divinităţii, apologie, cei ai lui Solomon au un mai pronunţat caracter mesianic, de tensionată aşteptare a redemptorului... Şi încă n-ar trebui uitat că una dintre accepţiunile termenului (de psalm) este aceea de cîntec de reproş, or, în compunerile argheziene, o bună parte din notele specifice ţin tocmai de reproşul adresat divinităţii pentru vina de a nu se fi arătat celui care o caută"*. Critică de fineţe, dar şi armată filosofic, denotînd cunoaşterea literaturilor străine, ***Exerciţiile de lectură*** constituie un debut remarcabil.

(România literară, nr. 25, 1977)

„Critica de atelier"

Ca şi ***Exerciţii de lectură*** şi ***Eros şi utopie,*** noua carte a lui Marian Papahagi, intitulată ***Critica de atelier,*** se deschide ca un ***Pretext*** despre funcţia criticii. El ar merita să fie confruntat cu precedentele, spre a se degaja evoluţia netăgăduită a ideii pe care autorul şi-o face despre disciplina sa. Mă voi mărgini deocamdată să semnalez că, după ce s-a

ocupat de „impostura" şi, apoi, de „necesitatea" criticii, Marian Papahagi pledează astăzi pentru o hermeneutică, al cărui domeniu este un anumit limbaj. Urmînd pe Luigi Pareyson, el scrie în încheiere: *„Desigur, demersul hermeneutic modern îşi revelă problema limbajului ca pe un spaţiu al propriilor investigaţii: dar totul este, sau poate deveni, limbaj. Din perspectiva criticii, acesta este nu numai atît: textul e un limbaj orientat spre execuţie, reprezentare, lectură, de neimaginat în afara unei persoane care le întreprinde...".* O parte din vechile soluţii sînt reluate, cu un aparat mai savant, şi integrate într-o concepţie unitară şi plauzibilă. N-am a reproşa lui Marian Papahagi în această privinţă decît excesul principalei lui calităţi: încercarea de a se menţine pe o linie mijlocie, capabilă să împace toate contradicţiile. Concepţia însăşi, care rezultă de aici, e demnă de a fi îmbrăţişată (nici o asperitate nu ne împiedică), dar oarecum lipsită de strălucire.

Studiile din volum folosesc această hermeneutică stilistică (dacă mi-e îngăduită formula) într-un sens relativ nou faţă de cele anterioare: ele sînt consacrate analizării variantelor atestate din diferite opere şi dezvoltă, în subsidiar, o foarte interesantă teorie a rescrierii. Sugestia pare să fi venit autorului din cercetările italienilor, Gianfranco Contini îndeosebi, interesaţi de asemenea studii. În cazurile în care am avut putinţa verificării, fiind vorba de opere care îmi erau cunoscute, analizele lui Marian Papahagi mi s-au părut excepţionale. Întreagă prima secţiune a culegerii (Filimon, Lovinescu, Ion Barbu şi Agârbiceanu) cuprinde asemenea examene critice de variante. Nicicînd înainte criticul n-a fost mai original şi mai convingător, deşi însuşirile lui au rămas aceleaşi de la *Exerciţii de lectură:* informaţia ieşită din comun, inteligenţa disocierilor şi spiritul de fineţe. Nu mă pot pronunţa despre ultima treime a cărţii, decît după ureche, ca să zic aşa, fiindcă obiectul studiilor mi-e prea puţin familiar (Gozzano, Saba, Ungaretti, Montale, Cardarelli, Góngora şi Murillo Mendes). Mai eterogenă, sub raportul scopurilor, această a doua parte pune în valoare erudiţia de italienist şi de spaniolist a lui Marian Papahagi, cu siguranţă unul din rarii cunoscători profunzi de la noi ai literaturilor respective.

Filimon la răscruce îşi propune să conteste o frecventă opoziţie, susţinută de aproape toţi comentatorii scriitorilor, între realismul lui „naiv" şi romantismul de „şcoală". După opinia lui Marian Papahagi, „ambele ar putea fi în egală măsură produsul artei, al căutării", şi deopotrivă de conştiente. O „răscruce" stilistică apare totuşi la autorul lui *Friedrich Staaps* şi ea este dovedită prin compararea variantelor din 1860 şi 1861 ale nuvelei cu acest titlu. Cum Filimon n-a lăsat manuscrise, operaţia este irealizabilă în cazul altor opere.

Întîmplarea face totuşi nu numai ca nuvela menţionată să aibă două variante (una în volumul de ***Excursiuni în Germania Meridională,*** alta în „Revista Carpaţilor"), dar şi ca linia despărţitoare între acestea să lase deoparte pe publicistul Filimon (cronici muzicale, jurnal de călătorie) şi de alta pe „scriitorul internaţional". Premisa studiului lui Marian Papahagi e, iniţial, afirmată *(„... Reluarea lui **Friedriech Staaps,** publicat deja în 1860 în volumul **Excursiunilor,** ne atestă o voinţă de trecere dinspre publicistică spre literatură. Nu putem reconstitui, desigur, motivaţiile lui Filimon; totuşi, colaborarea începută în 1861 la „Revista Carpaţilor" este deja dominată de intenţii literare: dovadă faptul că el recuperează tot ceea ce poate să ia o turnură artistică din propria sa activitate anterioară...")* şi pe urmă sprijinită pe minuţioasa confruntare a celor două forme ale nuvelei. Nu pot urmări, nici măcar în linii mari, firul analizei, riscînd să irosesc tocmai savoarea observaţiilor stilistice, care dau farmec şi concludenţă studiului. Concluzia autorului nu compară însă nici o discuţie: *„Pentru Filimon, chestiunea scrisului nu se punea, evident, în termenii unei opţiuni între romantism şi realism: tot ceea ce ne apare astfel în scrisul său este rezultatul, deductibil prin comparaţie şi analiză, al unei elaborări formale ce se putea situa între polul mai familiar al publicisticii, de pildă, şi cel «nobil» al Literaturii, pentru care se dovedesc active mai ales modelele romantice"*. Noua opoziţie (ziaristică/literatură) ţine de o interpretare mai modernă a scrisului lui Filimon şi de care va trebui să ia act critica viitoare şi a celorlalte opere ale lui.

În acelaşi fel este urmărit procesul de „refic̦ionalizare" în proza lui Agârbiceanu. Mai complexe sînt obiectivele în studiul despre Lovinescu ***(Rescrierea ca „revizuire"):*** *„Ne va interesa să situăm, în linii foarte largi, prin cîteva sondaje, măsura în care se poate stabili o corelaţie de adîncime între evoluţia lovinesciană în planul ideilor şi în cel al expresiei lor lingvistice, al stilului, pentru a verifica, pe de o parte, valabilitatea afirmaţiilor sale cu privire la propria activitate critică şi, pe de alta, pentru a determina, într-o formulă cît mai adecvată, semnificaţia pe care înnoirile sau mutaţiile formale o au în planul concepţiei critice"*. Textele alese ca eşantion sînt cele referitoare la ***Năpasta*** din a doua serie de ***Critice*** şi, respectiv, din ediţia definitivă. Marian Papahagi utilizează un procedeu ingenios, suprapunînd (la propriu) cele două texte şi evidenţiind în felul acesta schimbările, care sînt de ordinul comprimării şi al substituţiei. Concluzia cercetării nu înlătură doar cîteva din cele mai persistente locuri comune ale acuzaţiilor aduse de cîteva generaţii, criticului de la

„Sburătorul", dar așează însăși evoluția acestuia într-o formulă nouă și remarcabilă: *„Foarte în general spus, operele lovinesciene se «citesc» unele pe altele, ca într-o «mise en abîme», se «comprimă» și se «substituie» una pe alta într-atît, încît, pînă la urmă, de foarte sus, Lovinescu ne poate apărea ca fiind autorul unei singure cărți, o carte despre sine, al cărei arhetip plutește în toate înfățișările particulare pe care a avut să i le dea criticul".*

Meritele acestor analize de variante sînt adunate, ca într-un focar, în ***Filologie barbiană,*** studiul cel mai amplu din volum (aproape o sută de pagini) și în care uimitoarea competență stilistică și critică a lui Marian Papahagi se valorifică deplin. N-am citit de mult un studiu mai palpitant, ca mișcare a ideilor și ca pricepere analitică, în ciuda unui caracter foarte tehnic. Cititorul comun se poate speria de desimea paginii critice, de bogăția referințelor, din **foot notes,** de maxima specializare, însă ar greși neducînd lectura pînă la capăt, căci orice ariditate e absentă și nici un singur rînd nu e neinteligibil, adică inaccesibil chiar și simplilor amatori de poezie. O idee traversează, ca un fir roșu, compararea de variante: aceea că mobilul transformărilor operate de către Barbu în textele proprii nu este niciodată dorința de a le obscuriza. Veche și tenace prejudecată! Marian Papahagi strînge zeci de probe în combaterea ei. Și dacă există o intenție indiscutabilă în aceste modificări succesive, ea constă în adecvare a stilului la ideea poetică. Una din cele mai juste observații sună aproape paradoxal (ca orice adevăr primit cu greutate de opinia majoritară): *„... Un adevărat poet ermetic, Barbu în speță, nu este așa cum l-au insultat unii din criticii săi, unul care gîndește (și simte) «simplu» și se exprimă «complicat»; el simte și gîndește «complicat» și felul în care comunică este cel mai «simplu» din cîte îi stau la îndemînă".* Dificultatea comparării variantelor are, în cazul Barbu, mai multe cauze, începînd cu inexistența unui manuscris al ***Jocului secund,*** și sfîrșind cu unele rescrieri din anii '50, care s-au păstrat într-un ***Caiet copier*** și care, în loc să facă incontestabil formele „ultime" ale poeziilor, par să indice o revenire a autorului la soluții anterioare singurei lui ediții antume. Matematicianul era, în fond, mînat de un impuls similar, în aceeași ani ai bătrîneții, cînd revizuia rezolvările date cîndva unor probleme din „Gazeta matematică". Un fel de „éternel retour" fixează psihologia poetului și matematicianului și complică evoluția variantelor pînă la a-i imprima un straniu caracter circular. *„Am putea chiar concepe textul* – insinuează Marian Papahagi într-o notă de subsol, excedat parcă de șovăielile poetului în stabilirea formei definitive – *nu ca pe un ideal sau ca pe o versiune definitivă, ci ca pe un loc geometric (neactualizat)*

al propriilor sale variante, ce nu mai sînt, în această perspectivă, trepte spre desăvîrşire, ci un fel de roză sau aură lexicală şi semantică însoţind varianta norocoasă". Comparaţiile de variante sînt extraordinar de instructive (la ***Înecatul, Din ceas, dedus..., Isarlîc, Domnişoara Hus, Oul dogmatic, Uvedenrode, Ritmuri pentru nunţile necesare*** etc.).

Nu regretăm decît neextinderea examenului la toate titlurile. Poate că Marian Papahagi va scrie într-o zi o întreagă carte, din unchiul pe care şi l-a ales, şi e neîndoios că ea va determina o cotitură în exegeza barbiană. Absenţa unei ediţii critice (a lui Romulus Vulpescu, oricît de utilă, chiar indispensabilă, nu este cu adevărat una) se face şi mai mult simţită. Ca unul care am scris în cîteva rînduri despre Barbu, pot depune mărturie, în cunoştinţă de cauză, că, dacă nu avem încă despre poetul ***Jocul secund*** un studiu propriu vorbind critic de nivelul celor consacrate lui Blaga sau Arghezi (în pofida atîtor contribuţii notabile), faptul se datorează climatului de aproximaţii la care sîntem siliţi de o cunoaştere incompletă şi netemeinică a operei. Materialul ordonat de Marian Papahagi ne apropie cu un pas (şi ce pas!) de îndeplinirea acestui deziderat.

(România literară, nr. 1, 1984)

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITARĂ

ANDREI PLEŞU

„Pitoresc şi melancolie"

Voi începe prin a cita două peisaje: *„Dar însă, şi eu am crescut pe cîmpul Bărăganului! Et in Arcadia ego! Şi eu am văzut cîrdurile de dropii, cutreierînd cu pas măsurat şi cu capul ţintit la pază, acele şesuri fără margine prin care aerul, răsfirat, în unde diafane subt arşiţa soarelui de vară, oglindeşte ierburile şi bălăriile din depărtare şi le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăţi cu mii de minarete, în palate cu mii de încîntări".*

„Printre trunchiurile bătrîne, deasupra omătului, se înfiora o lucire fumurie şi violetă care curgea în sus printre crengi, către văzduhul lunii. În fundul văii, o apă vie, care se domolea îndată într-un ochi luciu de topliţă. Dincolo, pădurea rară urca iarăşi lin, în depărtări.. Cînd îmi ridicai ochii... văzui cîrdul de căprioare suind de către fundul văii, în lungul rîpei pîrîului. Aceste sălbăticiuni delicate şi blînde le aşteptam, însă fără gînduri rele, căci erau sub ocrotirea prietinului nostru Sfîntul Antonie. Veneau fără grabă, se opriră o clipă să le număr – erau opt şi în copce scurte se apropiară de topliţă. Raţele sălbatice făcură un ocol ca să le primească, şi cercuri licăritoare alergară spre mal. Înşirate pe marginea apei, gingaşe şi nesigure, îndrăzniră să-şi plece grumazurile; şi cînd ridicară boturile, steluţe de argint le căzură la picioare. Rămase privind cu ochi mari şi blînzi la paserile străine".

Nu sînt greu de recunoscut: cel dintîi peisaj face parte din ***Pseudokynegeticos*** a lui Odobescu, celălalt din ***Ţara de dincolo de negură*** a lui Sadoveanu. În locul lui Andrei Pleşu (dar eu am formaţie literară), nu le-aş fi lăsat cu nici un preţ pe dinafară, dacă aş fi scris despre ***Pitoresc şi melancolie*** în arta peisajului. Din fiecare, se pot extrage mai multe argumente în sensul tezei eseistului decît din zece tablouri.

Să ne aruncăm o privire asupra lor şi să încercăm a formula, în cuvintele lui Andrei Pleşu însuşi, cîteva concluzii. Odobescu e un senzualist şi un artificial. Natura descrisă de el este mereu „înşelată" cu pictura şi cultura. El percepe lucrul ca pe un obiect de artă şi retrăieşte obiectul artistic ca pe unul natural. Intuiţia naturii se confundă la el cu admirarea ei afectată. Se plimbă prin natură ca un orăşan duminica: *„cîteva ore la Snagov"* ori o expediţie cinegetică. În definitiv, peisajul adevărat îi scapă: vederea lui „fermecată", cum spune, îşi creează singură peisajul iluzoriu, transformînd ierburile şi

bălăriile în cetăţi cu minarete şi palate încîntate. Totul fuge, lunecă pe apele acestui impresionism şi mica notă melancolică (pe care depărtarea fără margini a şesurilor odobesciene pare a o întreţine) nu ne poate înşela asupra atitudinii fundamentale în faţa naturii a acestui spirit mediteraneean care este una **donjuanescă,** stînd sub semnul **pitorescului.** La Sadoveanu, din contra, plăcerea de a contempla (în slujba căreia este pusă o mare minuţie realistă, o atenţie „naturalistă" pentru detaliu) e mereu dublată de o retragere parcă vinovată din peisaj. Mai curînd decît o descriere fidelă, simţim aici o încercare de alegorizare. Caprele sfîntului Antonie sînt apariţii din altă lume, aşa cum topliţa, micul lac silvestru, e recipientul miraculos pentru o „apă vie". Adăpatul caprelor seamănă cu o scenă sacră, cu unul din acele „decoruri" în care se petrec ispitirile schimnicilor creştini: în locul demonilor cu chip de femeie, agentul ispitirii pot fi şi aceste făpturi inocente ale naturii, prin care pămîntescul invadează spiritualul. Atitudinea lui Sadoveanu în faţa naturii este **tristanescă,** iar sentimentul lui stă sub semnul **melancoliei.**

S-a înţeles, cred, că, exceptînd alegerea exemplelor, aproape nimic nu-mi aparţine în distincţiile de mai sus, pe care Andrei Pleşu şi-a bazat superba lui analiză a sentimentului naturii în cultura europeană. Plănuit ca o *„cercetare teoretică asupra picturii de peisaj"*, eseul intitulat ***Pitoresc şi melancolie*** şi-a deviat pe parcurs atenţia către studierea sentimentului faţă de natură încercat de european (şi manifestat în artele plastice, literatură, cultură, în general), pe care autorul în socoteşte expresia unei crize spirituale profunde. Este o carte pe jumătate de speculaţie, pe jumătate de erudiţie. Andrei Pleşu, a cărui formaţie de critic plastic e sprijinită pe serioase cunoştinţe în filosofie şi în limbile vechi, denotă, pe lîngă o inteligenţă mobilă şi profundă, o enormă plăcere a stilului artistic. Şi dacă o anume intemperanţă, tradusă mai ales în preţiozitatea unora din eseurile ***Călătoriei în lumea formelor,*** cu care a debutat în 1974, a dispărut între timp, nu rămîne mai puţin vizibilă şi astăzi înclinarea lui spre fraza impecabilă, lucrată, construită, şi rareori spontană, sau spre spectacolul cuvîntului, care nu aparţine limbii vorbite, dar nici, pe de-a-ntregul, celei scrise, combinîndu-le abil şi corectîndu-le una prin alta. În fine, tot de spectacol, de regia demonstraţiei, dar şi a aşezării pur şi simplu în pagină, trebuie legată parada unei erudiţii care, în loc să se subordoneze ideii, o trage uneori la fund. Lestul acesta erudit face ca multe pasaje să pară laborioase şi chiar neprelucrate: nici istoria călătoriilor în Italia, nici „cearta pitorescului", nici măcar originea acestui din urmă termen, spre a da exemplele cele mai frapante,

nu erau absolut trebuitoare într-o călătorie cu pas alert, mereu plină de atracții și de surprize, agreabilă și instructivă, prin peisajele pictorilor ori poeților europeni. *„E un fel de a spune* – mărturisește Andrei Pleșu în încheierea eseului său, dar înainte de ***Epilog*** *– că orice plimbare prin* ***pitorescul*** *naturii sfîrșește cu o reintrare în cetate și, în cel mai bun caz, cu un tratat despre pitoresc scris englezește, la focul căminului, cu opuri grecești și latine de jur-împrejurul fotoliului".* Dînd mărturisirii acesteia o valoare mai generală decît o are în contextul din care am extras-o, ea devine foarte semnificativă pentru amestecul de libertate a fanteziei intelectuale și de, cum să spun, constrîngere pedantă care caracterizează întreaga carte.

Mai ales că ea nu se mărginește să analizeze și să ilustreze sentimentul european al naturii, așa cum ne-am fi așteptat: dar, după cum începem să ne dăm seama de la un punct înainte și să ne convingem deplin citind **Epilogul,** eseistul judecă acest sentiment prin prisma unei idei anume despre raportul omului cu natura. *„N-am vrut să dăm răspunsuri, ci, tocmai, să suspendăm pripa răspunsurilor, așezînd asupra peisajului văzut și a celui pictat insecuritatea binefăcătoare a reflexivității":* dacă această declarație ar fi confirmată de realitatea cărții nu numai în ultima ei parte, dar și în prima, ar fi foarte bine. Dar nu e! Căci oare nu tocmai credința în putința unui răspuns animă convingerea autorului că sentimentul naturii la europeni se află în criză (de multe sute de ani, de altfel) și că ea, nu soluția, dar stimularea depășirii acestei crize ar putea veni din *„gîndirea orientală"* care *„și-a păstrat, în marile ei momente, gustul pentru iradierea mitică a naturii, pentru basmul din ea"?* Recunosc aici ecoul îndepărtat al unei idei a lui C. Noica. Nu neg să s-ar putea ca Andrei Pleșu să aibă dreptate, și că, în miezul atitudinii noastre de europeni față de natură, ar putea exista germenii unei neînțelegeri, ai unui schematism, ai unei crize: dar neg utilitatea transformării acestei constatări într-o apreciere. Orice judecată de acest fel invederează o prejudecată. E puțin naiv să recomanzi europeanului să se inspire de la soluțiile asiaticului. E la mijloc, probabil nu numai o structură diferită, un timp de comportament și de viziune, dar și o istorie diferită. În mare măsură, sentimentul naturii e nutrit și, deci, deformat de condițiile istorice în care Europa, respectiv Asia, s-au dezvoltat. Nu înțeleg, în această ordine de idei, obiecția adusă de Andrei Pleșu lui Lukács, care constată că percepția naturii este socializată: observația ar fi justă, spune eseistul, încît consemnează o stare de fapt, dar se pune chestiunea dacă starea însăși e și legitimă. Aici cred a depista o iluzie a lui Andrei Pleșu: că avem totdeauna mijlocul de a distruge fatalitatea

de legitimitate. Atît timp cît eseul lui discută stări de fapt şi speculează în marginea lor, el este strălucit; devine prezumţios şi oarecum naiv cînd întoarce foaia şi repune aceleaşi lucruri în termeni de legitimitate.

Sînt, în ***Pitoresc şi melancolie,*** pagini care ar merita să fie reproduse, de o mare frumuseţe. Unele, chiar, pe mulţi vor tulbura, ca de exemplu acelea care critică impresionismul. Nu e, desigur, vorba de a nega importanţa istorică a şcolii impresioniste în dezvoltarea limbajului plastic şi nici chiar de a contesta valoarea atîtora din produsele ei, ci de a pune în discuţie „concepţia" care generează doctrina şi pictura respectivă: *„Impresionismul e splendoarea unei civilizaţii pentru care nimic nu pare mai adînc decît retina"*. Superbe cuvinte: primul cap de acuzare ar fi deci reducerea privirii la văz şi a naturii la evidenţele ei. Al doilea: *„Cît despre atmosferă, ea este aceea a citadinismului nonşalant, extravertit, sentimental şi superficial deopotrivă, naiv exaltat de progresele tehnicii, trăind în materialismul snob al succesului social şi afişînd teorii «idealiste» de mîna a doua. Impresionismul e o dogmatizare a aşa-ziselor «plăceri simple», socotite, printr-o abuzivă generalizare, «etern-umane»"*. (Sigur, se putea insista, mai mult decît într-o notă, asupra faptului că impresionismul are meritul de a fi încercat să revele picturii esenţa ei plastic-vizuală, aşa cum simbolismul a relevat poeziei esenţa ei liric-muzicală). Admirabile lucrări sînt şi în paginile despre pictura sărbătorească a secolului XVIII faţă în faţă cu aceea duminicală a secolului XIX, în cele despre rolul creştinismului în modificarea atitudinii faţă de natură, în cele despre sensul feminin al naturii şi în altele, dar cred că eseistul atinge excelenţa în a doua secţiune mare a cărţii sale. **Estetica melancoliei,** din care voi cita în încheiere aceste consideraţii despre melancolie şi tristeţe: *„Melancolia ne apare, de la bun început, ca un* ***epifenomen al îndeletnicirii contemplative.*** *Percepţia unui obiect, conjugată cu intuiţia distanţei care te separă de el, te livrează inevitabil melancoliei. [...]* ***Homo faber,*** *eroul activ, făptuitorul nu poate fi melancolic. El resimte universul vizibil ca pe o provocare* ***motrice.*** *Melancolicul, dimpotrivă, resimte vizibilul ca pe o instanţă paralizantă, cu care nu poate colabora nemijlocit. [...] Melancolia e întîlnirea pur optică între două singurătăţi: a celui care contemplă şi a spectacolului contemplat. [...] Dacă* ***homo faber*** *nu poate fi melancolic, este pentru că el se simte una cu lumea. El poate fi însă, la răstimpuri, trist: căci oboseşte adesea, iar tristeţea nu e decît o formă de oboseală. Melancolia e însă odihnă în exces, răgaz prelungit fără nevoie şi fără finalitate. Ea e luxuria celui care-şi poate permite să privească fără a făptui. Iată de ce o umbră de melancolie*

plutește în jurul frunții oricărui gînditor și pe pleoapa oricărui pictor, după cum spectrul tristeții bîntuie în preajma oricărei acțiuni. Don Quijote rămas la mica lui moșie, între cărțile sale, ar fi fost un cavaler al Melancoliei. A vrut însă să iasă în marea cîmpie a lumii și să făptuiască: a devenit, atunci, Cavaler al ***Tristei*** *Figuri".*

(România literară, nr. 26, 1980)

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VAL CONDURACHE

„Portret al criticului în tinerețe"

Dintre criticii tineri afirmați în ultima vreme în paginile revistelor literare, merită toată atenția Val Condurache, autor a două volume ***(Fantezii critice*** și ***Portret al criticului în tinerețe)*** apărute la un interval de un an și care aruncă asupra uceniciei criticului o lumină foarte interesantă. Îl știam pe Val Condurache din cronicile lui la cărți de proză din „Convorbiri literare", inteligente și dovedind o bună stăpînire a instrumentelor. Aceste prime articole n-au trecut pur și simplu în sumarul volumelor, ci abia în urma unei toalete complicate și destul de pretențioase. Autorul le-a rescris și le-a grupat (împreună cu texte inedite) sub tot felul de titluri: ***Exerciții de digitație, Parodii critice, Ipoteze critice, Eseuri, Pagini de critică literară, Fantezii critice*** etc. O dată cu volumul al doilea, devine absolut clară, sub acest aspect compozit, intenția autorului de a pune sub ochii cititorilor spectacolul însuși al formării unui critic.

Trebuie să mărturisesc că am citit cu mare plăcere ***Portretul,*** reluînd și ***Fanteziile,*** spre profitul lor, din același unghi. Este un oarecare curaj la un critic să se dezvăluie în felul în care o face Val Condurache, asumîndu-și deschis tatonările, contradicțiile și erorile vîrstei. Și, mai ales, era nevoie să fie înfrîntă o tradiție; dominată de profesori, de universitari, critica noastră a avut și are un spirit eminamente „serios", chiar și cînd a rămas impresionistă, ca să nu mai vorbesc de scientismul impersonal care a adus din belșug apă la moara acestui spirit. Lucrurile au stat așa pînă de curînd, cînd, împotriva prognozelor, o parte din tînăra generație a început să arate o anumită lehamite de metode pozitive: tocmai ea, care le-a aplicat prima oară și mai cu foc. Rezultatul este că în clipa de față există cel puțin două linii în critica nouă, ca urmare a unei bifurcări greu de prevăzut cu cîțiva ani înainte. Compare cine vrea ***Poetica lui Tudor Arghezi*** de Emilia Parpală cu ***Portretul criticului în tinerețe*** de Val Condurache sau ***Ion Creangă – spațiul memoriei*** de Ioan Holban cu ***Viața și opiniile personajelor*** de Radu G. Țeposu. În aceste exemple, polaritatea e clară: pe de o parte, științificul, semiotica, naratologia, de alta, artisticul, eseul, jurnalul. În realitate însă, numai prima direcție (aceea științifică) poate fi găsită în stare relativ pură, a doua fiind vădit și deliberat amestecată. Eseiștii de azi au trecut prin școala de la „Tel Quel", au citit pe Benveniste, Saussure, Jakobson, Jolles, Todorov, Barthes, Genette, Blin (copiez lista după Val Condurache) și stilul lor

constituie cea mai bună dovadă. Dar entuziasmul metodologic s-a consumat rapid şi, pe neaşteptate, criticii şi-au adus aminte că sînt scriitori.

Portretul ni-l arată pe Val Condurache reflectînd deopotrivă asupra literaturii şi asupra criticii *(„Ca orice disciplină a spiritului, critica îşi propune să se înţeleagă pe sine, chiar dacă începe prin a explica alt text: ea se explică prin raportare la literatură, ca un bolnav, prin amintiri, la medicul psihanalist")*, combinînd comentariul propriu-zis cu teoria criticii şi cu mărturisirea biografică, studiul aplicat şi parodia lui, reminescenţa de limbaj structuralist şi pagina de jurnal intim. Critica lui seamănă în această privinţă cu a lui Ioan Buduca, a lui Al. Cistelecan şi a altora, părînd a descinde (iată lucrul cel mai interesant!) dintr-un anumit moment al criticii interbelice (mă gîndesc la ***Nu*** de Eugen Ionescu, la culegerile de eseuri ale lui M. Eliade, la Sebastian, Holban, Şuluţiu, Biberi etc.) în care literatura şi critica se împleteau cam în acelaşi fel. Oarecum neaşteptată este şi filiera acestei redescoperiri şi anume eseistica unor Alexandru Paleologu (nu întîmplător citat la tot pasul), Radu Petrescu, Alexandru George, G. Liiceanu sau Andrei Pleşu, foarte solidă sub raportul ideilor şi chiar filosofică, dar în acelaşi timp refuzînd spiritul ştiinţific îngust, cu nonşalanţă, umor şi „frivolitate". N-am pretenţia de a caracteriza întreaga critică tînără, dar nu pot să nu observ că, cel puţin într-o parte a ei, se reface idealul ce părea desuet al criticului artist şi filosof în metafore, cu o personalitate atractivă, scoasă la vedere în text, ironică şi capabilă să se joace cu spiritul.

O parte din aceste trăsături se potrivesc lui Val Condurache, unul din cei mai talentaţi critici tineri. Şi nu pomenesc întîmplător de talent. Talentul critic, pus între paranteze o vreme, e din nou la modă. *„Ar mai fi de adăugat că arta lecturii nu se învaţă"*, spune Val Condurache însuşi într-un articol despre ***Organul literar*** în care distinge pe cei care (scriitori sau critici) îl posedă de cei care nu-l posedă. Criticul „ştiinţific" nu trebuie să aibă numaidecît acest organ. Criticul artist nu există decît dacă îl are. Dovada existenţei lui, Val Condurache o face atît în paginile de critică literară, cît şi în cele de proză din ***Portret.*** Sub titlul ***Cartea de ucenicie*** el a risipit în volum numeroase amintiri, povestiri şi ficţiuni, unele referitoare chiar la scrierea celor două cărţi ***(Fanteziile*** şi ***Portretul)***, în care calitatea prozei mi se pare absolut remarcabilă. Nu mă grăbesc să afirm că Val Condurache va scrie mîine un roman. Poate că-l va scrie. Dar prozele lui au însemnătate literară aşa cum sînt acum. El însuşi susţine că nu în ***Bietul Ioanide*** este G. Călinescu mare romancier, ci în ***Istoria literaturii.*** A continua să

diseminăm între proza-critică şi proza-proză ar fi să mergem în sensul tocmai al acelui dogmatism pe care Val Condurache şi colegii lui de generaţie îl resping. În ***Desant '83*** erau proze ce păreau scrise de critici, în ***Portret*** sînt pagini critice ce par operă de prozator. La ce bun să tragem o linie despărţitoare? *„Primul text pe care orice cititor îl scrie este tocmai acela pe care l-a terminat de citit"*, remarcă Val Condurache în încheierea ***Portretului*** său. Aici este o mică şi inteligentă teorie care se cuvine relevată. Orice operă literară (deci şi critică) începe prin a fi o pastişă, imitaţie în spirit şi în limbaj, şi sfîrşeşte prin a fi o parodie, afirmaţie-negaţie a unui stil. *„Mecanismul literaturii este pastişa-parodie"*, conchide autorul. La scriitorii clasici, la Proust încă, pastişa nu se află în textul romanului, îi premerge sub formă de exerciţiu preliminar; la cei moderni, la Flaubert deja, ea este în text. (Mă amuză revanşa pe care Val Condurache o acordă unui scriitor din secolul XIX asupra unuia din secolul XX! Aş preciza că la Proust pastişa nu se află doar în primele cărţi, ci chiar în marele lui roman, mai mult, că ***Timpul regăsit*** revine pe faţă la pastişa din ***Pastiches et Mélanges).*** O teză similară au susţinut Genette, Riffaterre şi alţii şi ea presupune că, indiferent de direcţia în care ai explora un text literar, ai descoperi o infinitate de alte texte. Calea prin care literatura şi critica îşi redescoperă rudenia profundă este calea regală a textului. Borges o ştia de mult.

Nu există în ***Portret*** cronici literare obişnuite şi asta nu fiindcă autorul le-a rescris pe cele din reviste, dar fiindcă îi displace cronica devenită jargon: *„Nimeni şi nimic nu-l obligă pe cronicar la un tipic anume şi totuşi nu ştiu cum se întîmplă că toţi cronicarii vorbesc, în cele din urmă, într-un jargon al lor, dacă nu cumva sînt cu toţii «vorbiţi» de jargon"*. Lectura critică a însemnat pentru el *„prelungirea gîndirii altuia într-un limbaj compozit, care mă lecuieşte restructurîndu-mă şi restructurîndu-se necontenit"*. În aceste condiţii, critica lui Val Condurache mai degrabă se îmbibă de spiritul cărţilor decît le judecă sau le analizează. N-am motive să reproşez autorului o manieră pe care o foloseşte conştient şi pe care o mai şi explică. Curios e doar faptul că el a debutat cu recenzii, care au regimul lor strict. Se observă de la o poştă că el nu pune în diagnostice ori în analize o pasiune specială. Nu abordează de obicei frontal cărţile, ci prin intrări secundare sau condamnate. Cînd scrie despre poezie, are aerul unui colecţionar *(„aleg pentru antologia mea")* mai curînd decît pe al unui comentator sistematic. Se pierde cu voluptate în detalii. E un glosar subţire. Plictisit să *dea seamă* de operă, bate deseori cîmpii. În loc să ne spună ce e cu ***Vara baroc,*** romanul lui Paul Georgescu, povesteşte o călătorie

(probabil imaginară) la Platoneşti (o haltă cu acest nume există lîngă Ţăndărei). Multe articole au din această cauză un aspect parodic şi ludic. De altfel, şi în ***Fantezii*** şi în ***Portret,*** există cîteva parodii critice foarte instructive şi de o perfectă acurateţe. (În termenii autorului însuşi din ***Parodie şi pastişă,*** cred că acestea ar trebui numite pastişe). Găsim, firesc, şi ***O lămurire*** a raţiunilor pentru care au fost scrise parodiile, căci, aşa cum am văzut, în cartea lui Val Condurache, textul critic e dublat permanent de un metatext. Practica scrisului îşi conţine teoria. Cel puţin în această privinţă, critica artistică a noii generaţii se dovedeşte temeinic instruită de metodele pozitive din trecutul apropiat. Fiindcă, în alte privinţe, ea este jucăuşă, capricioasă, mergînd pînă la echivoc. Un ciclu de articole din ***Portret*** e consacrat literaturii feminine şi intitulat ***1001 de nopţi*** probabil fiindcă Sheherezada e „întîia femeie-romancier" din lume şi ea îşi subjugă ascultătorul (cititorul) „mai mult prin farmecul povestitului decît cu zestrea naturii". Fiind de acord cu aprecierea, îi atrag atenţia criticului că ascultătorul-cititor al Sheherezadei nu e Harun-al-Raşid, ci Şahriar. (Şi deoarece tot ne aflăm la acest capitol, să mai observ două formulări discutabile. Vorbind despre romancierii care au făcut la noi începutul în materie de, cum să zic, sinceritate, Val Condurache se referă, pe bună dreptate, la Holban şi la Camil Petrescu, doar că nu e cel mai nimerit a spune – fie şi metaforic – despre acesta din urmă, becher convins pe vremea cînd îşi scria romanele şi păstrînd pînă la moarte mentalitatea unui bărbat neînsurat, că *„a deschis chiar uşa căminului său conjugal"*. Apoi, într-un paradox despre literatură ca joc, criticul afirmă după o sugestie din Cailois că literatura e *joc agonic,* un joc cu moartea, şi *agonistic* – de la *agon,* care înseamnă luptă în jocuri publice. Etimologic, toate au legături cu lupta cu moartea, dar în clasificarea lui Cailois jocurile de argon sînt pur şi simplu întrecerile sportive, nu cele „de război", „pe viaţă şi pe moarte", cum spune Val Condurache). Şi alte texte sînt la fel de ingenioase şi de spumoase. Le relev pe cele despre Caragiale, Mazilu, D.R. Popescu, G. Bălăiţă, N. Breban, autori preferaţi ai criticului.

În concluzie, ***Portretul*** şi ***Fanteziile*** sînt cărţi fermecătoare, pline de idei, scrise cu personalitate şi cu umor. Ce pot spune mai mult? (Poate doar să adaug că m-am străduit din răsputeri, în concluzia mea, să nu cad peste nici unul din cuvintele cuprinse de Val Condurache în ***Micul dicţionar de idei primite*** şi din care rezultă, paradoxal, nu atît uniformitatea stereotipă a limbajului cronicii literare, cît infinita gamă de procedee prin care ea devine, după spusele autorului, *„instrumentul cel mai rafinat al politicii literare").*

(România literară, nr. 42, 1984)

MIRCEA SCARLAT

„Istoria poeziei româneşti"

Mircea Scarlat a publicat la Editura *Minerva* trei volume din ***Istoria poeziei româneşti,*** după cum urmează: primul, în 1932, cuprinzînd un ***Prolog, Cartea întîi*** şi ***Cartea a doua,*** merge de la origini la romantism (fără Eminescu); al doilea, în 1984, cuprinzînd ***Cartea a treia*** şi ***Cartea a patra,*** se ocupă de Eminescu şi de simbolişti; al treilea, în 1986, cuprinzînd ***Cartea a cincea*** şi ***Cartea a şasea,*** descrie avangarda şi modernismul moderat, rezervînd apoi capitole ample lui Arghezi, Barbu şi Blaga. Cel de al patrulea dintre volumele proiectate a rămas neterminat. A trebuit să fie reconstituit din manuscrise şi dactilograme. Om foarte ordonat, meticulos, Mircea Scarlat a copiat de mai multe ori „sumarul" acestui volum, aşa că ştim cu inevitabila aproximaţie, cum ar fi arătat el, dacă ar fi fost dus pînă la capăt de către autorul însuşi. Nu toate capitolele şi subcapitolele au fost redactate; există, pe alocuri, variante; de la un punct înainte, nu mai avem decît bruioane.

Chiar şi aşa, cel puţin prima jumătate a volumului este aproape finisat de către autor. E vorba de ***Cartea a şaptea,*** consacrată acelor tendinţe din poezia interbelică (data limită fiind împinsă pînă spre 1948), care n-au fost tratate în ***Cartea a cincea*** din volumul precedent, şi de autori de asemenea netrataţi acolo, adică de cei care valoric se situează după corifeii poeziei noastre din respectiva epocă, după, adică, cei trei mari din ***Cartea a şasea.***

Cartea a şaptea are trei mari subîmpărţiri: ***Deziderатul diferenţierii, Revigorarea concepţiei clasicizante*** şi ***Tradiţionalismul programatic.***

Cea dintîi, foarte scurtă, este singura care nu pare să fi primit forma definitivă. În cîteva locuri, pe marginea dactilogramei. Mircea Scarlat a indicat posibile adaosuri sau dezvoltări: „citat", „insist", „note", glosează el bunăoară în dreptul ultimelor două aliniate din capitolul ***Autonomia conştiinţei lirice.*** Voia apoi să citeze pe Luchi Caragiale la ***Obsesia anacronismului.*** Alte nume indicate marginal spre citate sînt ale lui Camil Baltazar şi Miron Radu Paraschivescu în capitolul IV ***(Mimarea originalităţii),*** în vreme ce criticii-poeţi menţionaţi în capitolul III ***(Cultura ca semnificat)*** ar fi trebuit mutaţi în subîmpărţirea care urmează ***(Revigorarea convenţiei clasicizante).*** Textele despre ei n-au fost, se pare, redactate. Că această primă parte a ***Cărţii a şaptea*** nu a primit forma ultimă, se poate deduce şi din

confruntarea cu nişte pagini manuscrise pe care Mircea Scarlat a alcătuit o listă de nume de autori, cu indicarea capitolelor unde ar fi urmat să fie citaţi sau analizaţi. Nu putem afirma dacă autorul se gîndea să le acorde un rînd ori mai multe. Poeţii în chestiune sînt în general pe al treilea ori al patrulea raft, cu excepţii însă (Gellu Naum). La capitolul ***Obsesia anacronismului,*** sînt nominalizaţi Simion Stolnicu, Barbu Brezianu („ermetismul barbian"). Apoi, separat, Ion Sofia Manolescu. În fine, cu o menţiune mai amplă, Camil Baltazar: *„Semnalez aici şi încercarea nereuşită a lui Camil Baltazar (v. Călinescu). Atenţie să nu contrazic paginile unde i-am negat modernismul"*. La capitolul IV ***(Mimarea originalităţii),*** pe lîngă numele de pe marginea dactilogramei, s-ar mai fi făcut referinţă şi la Cicerone Theodorescu, Ion Pogan, I. Valerian, Mihai Moşandrei şi Sandu Tudor. La capitolele V şi VI (reunite de însuşi autorul) ***(Metamorfozarea modernismului programatic*** şi ***„Suprarealismul")*** sînt numiţi Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost şi Virgil Teodorescu, apoi Constantin Nissipeanu, Victor Valeriu Martinescu, V. Dobrian, Mircea Gheorghiu, Tiberiu Iliescu şi Miralena Milany.

Revigorarea convenţiei clasicizante începe cu trei capitole ample consacrate lui Ion Pillat, urmate de alte trei consacrate unor poeţi de aceeaşi factură neoclasică. Textul pare a fi complet redactat. Posedăm şi aici cîteva foi manuscrise, cu precizări, pe care le putem confrunta cu ultima redacţie, aceea din dactilogramă. Capitolul IV ***(Asimilarea simbolismului)*** continuă a se ocupa de Pillat, de data aceasta ca asimilator al simbolismului, rol prin care el a dat un exemplu de revigorare a convenţiei clasicizante. Acest exemplu ar fi fost urmat de poeţi ca Alexandru Gherghel, Demostene Botez şi alţii, pe care cititorul îi va descoperi în carte. Faţă cu manuscrisul amintit, diferenţe minime: nu sînt trataţi, din cei care apar în manuscris, Felix Aderca şi Emil Isac, fiind în schimb trataţi, Matei Alexandrescu, M. Breslaşu, Sanda Movilă şi Traian Lalescu, menţionaţi în respectivul manuscris. Capitolul V ***(Detaşarea de simbolism)*** este introdus de mine, dar îndoielile că aici i-ar fi locul nu mă părăsesc. Capitolul VI ***(Lirismul eruptiv)*** se ocupă de poeţi ca Aron Cotruş sau Radu Gyr. Din foaia manuscrisă, rezultă că au rămas neredactate paragrafele despre Mihai Beniuc şi C. Th. Ilea. Restul numelor coincid. Pe marginea textului, autorul se întreabă o dată dacă e cazul să reducă citatele în paragraful despre Zaharia Stancu. În alt loc autorul indică numele lui Emil Giurgiuca, poet netratat, dar care în acest capitol ar fi fost la el acasă. Capitolul VII ***(Conformarea polemică)*** începe cu M.R. Paraschivescu, întrucîtva excesiv analizat, şi continuă cu Radu Stanca, cu baladele lui

Doinaş (care nu figura iniţial aici, judecînd după manuscris). Din aceeaşi foaie manuscrisă, ştim că ar fi urmat un al VIII-lea capitol, fără titlu, în care ar fi fost analizaţi criticii poeţi (Vianu, Streinu, Perpessicius, împărţirea precedentă, cu nota marginală care-i „mută" în cea de faţă.

Tradiţionalismul programatic încheie ***Cartea a VII-a.*** Aici îşi află locul atît poeţii care sînt structural tradiţionalişti (capitolul I), cît şi cei care au avut un program conservator (capitolul II). Din aceleaşi foi manuscrise invocate, constatăm că principalele nume la care criticul se gîndise figurează în text. Absenţele sînt numeroase, dar probabil că Mircea Scarlat, care, scrupulos, a alcătuit inventarul complet, a fost silit să renunţe la a transforma ***Istoria*** sa într-un cimitir. Absenţii sînt poeţi de care n-au auzit, în unele cazuri, nici specialiştii perioadei: Arcadie, Cerneanu, Sever Beuca-Constantineanu, Procopie Milişte, Nela Popceanu şi aşa mai departe. E drept că nici de Vasile Huţan nu s-au auzit mai multe, dar el are norocul cîtorva rînduri critice. Meritau a fi examinaţi G. Lesnea, sau, din nou, C. TH. Ilea, cum, de altfel, autorul şi-a propus, dar n-a mai apucat s-o facă. Printre *nesămănătoriştii* din ***Conservatorism programatic*** e menţionat N. Iorga, dar paragraful n-a fost redactat. Mai important e capitolul III ***(Autohtonism tematic şi toleranţă, la experiment)*** unde e vorba de N. Crainic şi de ortodoxism în general. Dintre numele pe care M. Scarlat îşi propusese să le cuprindă, lipsesc în textul redactat Sandu Tudor, C. Goran, V. Ciocîlteu, Paul Sterian, Pan M. Vizirescu şi Ovidiu Caledoniu. În legătură cu ultimii trei, criticul avea probabil îndoieli (de valoare? de oportunitate în acest loc?) fiindcă pune cîte un semn de întrebare la fiecare. Sînt, în schimb, menţionaţi, deşi nu intrau la început în vederile criticului, Ion Ciorănescu şi Al. Ceausianu. Capitolul ***Dincolo de program,*** care urmează, s-ar fi ocupat de V. Voiculescu. Din păcate (e golul cel mai mare din întreg volumul), nu l-am putut descoperi între manuscrisele sau dactilogramele lui M. Scarlat. Redactate complet sînt ultimele două capitole ***(Reticenţa în faţa modernităţii postsimboliste*** şi ***Iluzia perenităţii),*** cu excepţia paragrafului despre Nicolae Davidescu şi a celui despre Mihail Dragomirescu (nescrise). Asupra lui Emanoil Bucuţa, M. Scarlat îşi propusese să revină, George Gregorian, prezent în capitolul V, ar fi urmat să fie mutat în VI, *„cînd discut despre Mihail Dragomirescu"*. Nu i-am putut îndeplini dorinţa, fiindcă paragraful despre mentorul ***Convorbirilor critice*** lipsesc.

Practic, aici se încheie volumul al patrulea din ***Istoria*** lui M. Scarlat, fiindcă din ***Cartea a opta*** avem doar sumarul şi un început

de redactare. Foarte repede se observă că textul e un proiect. E greu să pretindem că el ne permite să ne facem o ideea clară despre cum ar fi arătat, în viziunea criticului, poezia contemporană.

Intenția lui M. Scarlat era (judecînd după aceleași foi manuscrise, care i-au folosit ca *memento* pe durata alcătuirii volumului) să publice în volumul IV din ***Istorie*** o erată la volumele I–III. În spital fiind, în decembrie 1987, Mircea Scarlat devenise aproape conștient că măcar ***Cartea a VII-a*** va putea fi definitivată. Cum se știe, nici acest lucru n-a fost posibil. Cît privește ***Cartea a VIII-a,*** despre contemporani, el însuși o amînase o vreme din diverse rațiuni. Se gîndea, în aceste condiții, să adauge la volumul acesta al ***Istoriei*** un număr de texte ale sale referitoare la poezie. Care anume, nu mi-a spus și nici n-am găsit vreo mențiune la ele. Așa încît am procedat cum m-am priceput. Pînă la sfîrșitul anului 1984 Mircea Scarlat publicase în presă 171 de articole (plus 8 intervenții la mese rotunde, dezbateri etc.). Și-a alcătuit singur bibliografia. Pentru următorii trei ani, nu mai avem date la fel de precise. E posibil că cel puțin încă o sută de articole au văzut lumina tiparului. Din acestea, am selectat articolele care se referă la poezie și care mi s-au părut cele mai substanțiale. Întîmplarea face ca Mircea Scarlat să fi debutat cu articolul ***Integrarea poetică*** (Ion Barbu), în *Amfiteatru* (nr. 10 din 1974). Am cules acest text, iar pe acela intitulat ***Elogiul limbii române,*** ultimul publicat antum, în *Viața românească,* nr. 12, 1987. Între altele, am pus un număr de alte texte. O secțiune specială am rezervat studiilor ample: în general, prefețe și postfețe. ***Prefața*** (la ***O antologie de poeți tineri)*** este inedită. Tot aici am inclus un răspuns la ancheta ***Caietelor critice*** din 1983 referitoare la poezia tînără. Mi s-a părut că, atent observator al literaturii congenerilor săi, pe care i-a sprijinit de îndată ce a avut posibilitatea, M. Scarlat merita să-i reținem opinia cea mai amplă pe care a formulat-o în legătură cu el. Am încheiat cu un ***Dicționar al poeților români*** (pînă la 1800), publicat în *Almanahul* pe 1988 al Asociației Scriitorilor din București (al cărui redactor coordonator a fost), și care ar fi trebuit să aibă o urmare. E un lucru temeinic, în care apar nume de autori necitați de nici o istorie literară și în care M. Scarlat a descoperit cine este autorul unui text considerat anonim (luîndu-se după acrostihul textului, citit însă de jos în sus!).

(România literară, nr, 51, 1990)

AL. CISTELECAN

„Poezie şi livresc"

De mai bine de zece ani citesc în „Echinox" şi apoi în „Familia" cronicile literare ale lui Al. Cistelecan: inteligente, sclipind de ironia ideii şi savuroase stilistic. Dacă e să-i găsim afini, printre cei care, ca şi el, iubesc cartea proaspătă, cu cerneala încă udă, trebuie să ne gîndim la Gh. Grigurcu, de care-l apropie aceeaşi exclusivă patimă pentru poezie (Cistelecan n-a scris, pe cît ştiu, niciodată despre altceva), ca şi finețea antenelor, capabile să surprindă mesaje lirice mai subțiri decît firul de păr, şi de asemenea, la Cornel Regman, împreună cu care reabilitează umorul ardelenesc în critică (cine crede că ardelenii duc lipsă de umor să-i citească pe cei doi critici!), distilînd sarcasmul într-o scriitură plastică, barocă, de o tehnicitate ce nu-şi poate reprima apetența către mimarea parodică (caragialiană şi paulgeorgesciană) a limbajelor, jargoanelor, a pronunțiilor pitoreşti. Deschid, nu chiar la întîmplare (din motive pe care le voi arăta mai jos) ***Poezie şi livresc,*** cartea de debut tîrziu a lui Al. Cistelecan, şi iată ce culeg spre dovedirea celor pe care tocmai le-am afirmat şi spre delectarea cititorului avizat: *„Angel pofticios şi iubăreț, rămas din cele sfinte doar cu aura inocenței, dar altfel dedat cu totul la păcate lumeşti – femei, tabacioc, guleai – Emil Brumaru este un «poet de duminică» getbeget, de nu cumva bun chiar pentru week-end"*. Sau: *„Fortuna a aşteptat cu brațele deschise ieşirea generației '60 din găoace. Înainte chiar ca majoritatea combatanților să-şi fi putut număra pe degetele de la o mînă poemele bune scrise cu cealaltă, ea le şi pusese deoparte plantele norocoase. Puțini au fost cei cărora, mai apoi, critica le-a ridicat aceste taloane prețioase, redistribuindu-le mai cu chibzuială altora rămaşi în afara acestui lot al privilegiaților. Fie că le-au înhățat repede, fie că au pus mîna pe ele mai încet şi pe furiş, poeții aceştia predestinați să fie Poeți, încurajați cu sîrg de pe margine şi împinşi cu discreție de la spate, au fost, în cele din urmă, la înălțimea misiei lor grele"*.

Şi fiindcă tot veni vorba de misie, să mi se îngăduie să mai reproduc un pasaj, care, nu numai într-o privință, este nimerit ca preambul la ceea ce urmează să spună: *„Ardeleanul în jenărie – şi cel canonic în special – se simte în largul lui în hamurile dătoriței – dacă nu cumva acesta e chiar singurul loc în care el se simte astfel. Datoria şi neţăsitakea sînt opțiunile sale preferate şi în jugul lor el trage temeinic şi cu nădejde, nu fără un decent şi ascuns orgoliu al lucrului*

bine făcut. Misia e plăcerea şi mîndria lui...". El însuşi ardelean pe de-a-ntregul şi probabil puţintel canonic, Al. Cistelecan nu se putea să scape regulei de neţăsitake pe care tocmai a stabilit-o, aşa încît cartea pe care i-o comentez e departe de a fi o culegere întîmplătoare de cronici; ea are o idee generală şi o structură anume, o arhitectură, care, observă L. Ulici în „Contemporanul", *„conservînd calitatea materialelor, îi adaugă un ce inedit, în cazul de faţă tema critică, relaţia dintre poezie şi livresc"*. Calitatea materialelor se conservă, nici vorbă, şi era şi greu să se piardă, în condiţiile excelenţei critice şi stilistice; de asemenea, tema cărţii (şi mai ales primele cincizeci de pagini) ne revelă şi un cap teoretic, care putea fi, eventual, ghicit în exerciţiul cronicăresc, dar nu la adevărata valoare. Cu toate acestea, nu-mi pot reţine o vagă (însă persistentă) dezamăgire; triind teancul de cronici din revistă, dînd o mulţime deoparte, mereu cu ochii pe titlu, autorul, întocmai ca ardeleanul jenăric la care se referea adineauri, a sacrificat excesiv pe altarul obligaţiei; în „hamurile datorinţei", criticul s-a ridicat, neîndoielnic, la înălţimea misiei propuse, de a lămuri raportul dintre poezie şi livresc, dar, la fel de neîndoielnic, el este mai puţin bătător la ochi decît în cronicile luate aşa cum erau mai cuminte şi serios, mai intrat în rîndul lumii critice. Ceva (şi nu puţin) din nota lui neconfundabilă, din acea jovialitate expresivă (cînd părea că se lasă purtat de cuvinte, de stiluri, de rostiri, cu o frenezie parodică incomparabilă) se pierde în noile condiţii. Cine nu l-a citit în revistă şi-l descoperă în carte îşi va face, cu siguranţă, altă idee despre Al. Cistelecan decît L. Ulici şi decît mine, care-l cunoaştem dintotdeauna.

„Barometrul livrescului în poezia noastră de azi e într-o continuă – de nu chiar ineluctabilă – urcare deşi termenul ca atare a rămas prins într-o constelaţie de semnificaţii minimalizante"; această constatare iniţială, perfect îndreptăţită, ne conduce la o primă tentativă ordonată şi aplicată de a dovedi valoarea **culturalului** în poezia noastră contemporană. Ce este, după părerea lui Al. Cistelecan, **livrescul?** *„Departe de a fi o instanţă de înstrăinare a lumii şi de alienare a fiinţei, medierea* (livrescă – nota mea, N.M.) *rămîne un proces de intelecţie a fenomenelor şi ea nu creează un gol în jurul fiinţei, ci întreţine mai curînd un cult al relaţiei armonice şi al plenarităţii"*. Sensibilitatea livrescă trăieşte, deci, din mediere: *„Raporturile ei cu lumea sînt intermediate şi substanţa sa e profund culturalizată, iar percepţia n-are nimic din primitivitatea ei candidă, fiind una filtrată, rafinată. Cuvîntul deschide o perspectivă asupra realului doar transgresînd un strat referenţial cultural, iar indicele de*

vehemență al realului asupra poemului e redus și vătuit de haloul cultural". Ar exista, după Al. Cistelecan, două feluri de poeți livreşti; *„Sub incidența acestei acțiuni a convenționalizării, sub presiunea ideologiei literare într-o măsură, livreşti se grupează într-un șir jovial și fericit de* ***rentieri ai convenției*** *și într-unul decepționat și mohorît de* ***prizonieri ai convenției...***".

Magnific descrise, cele două șiruri sînt mai greu de ilustrat în stare așa zicînd pură. Și dacă n-am nici o îndoială că Leonid Dimov este un livresc euforic, un rentier al convenției, a cărui magie lirică reprezintă *„o nouă formă de inocență a sensibilității, ridicată deasupra dezechilibrului din inima sensibilității livreşti"* și că, la rîndul lui, Mircea Ivănescu se înscrie deplin în livrescul deceptiv, depresiv, ca un ostatec (mai mult decît ca un prizonier) al convenției, nu mă mai împac, în celelalte cazuri citate de Al. Cistelecan, cu clasificarea lui. Eu i-aș fi pus, printre tipicii livreşti, mai curînd pe Șerban Foarță, Sorin Mărculescu și Alexandru Miran (aflați, în carte, într-un fel de limb intermediar) decît de Al. Andriţoiu sau Tudor George, despre care era chiar mai potrivit decît despre cei dintîi a spune că *„aparțin unei tipologii la care elementul livresc participă, dar nu o și definește"*. Sigur, clasificările sînt un etern călcîi al lui Ahile în toate teoriile și nu vreau să abuzez de privilegiul de a azvîrli în el și alte săgeți.

Trecînd la analize, Al. Cistelecan îmbogățește cu nuanțe foarte personale înțelegerea poeziei celor citați (și a altora), găsind formule norocoase critic, greu de uitat. Cîteva: *„tehnicitatea intensivă a scriiturii"* lui Virgil Mazilescu; sau: *„starea de palimpsest a cuvintelor a atins un regim holografic"* la Ş. Foarță; sau: *„Poezia lui Ion Pop, de subvenție livrescă și de o sentimentalitate mediată și supravegheată, făcînd contact cu viața prin filtrele culturii și meditației, trăiește sub spaima continuă că totul s-a spus"*; sau, în fine: *„M. Ivănescu a găsit castelul poemului într-o ruină dezolantă și, înainte de a intra în el, toate privilegiile poemului și ale poetului au fost abolite"*. O parte din articole sînt remarcabile, îndeosebi cel despre M. Ivănescu, dar și altele (cînd valoarea unor poeți nu se află sub o anumită limită de la care, în jos, eu, cel puțin, nu mai am conștiința nici unui criteriu specific), chiar dacă multe au fost scrise mai înainte de a se închega ideea cărții și nu participă decît indirect la susținerea ei. Trebuie să menționez și nivelul istoric al unor pagini ca acelea de la începutul amplului articol despre M. Ivănescu, în care ocolul prin poezia interbelică este foarte profitabil. Există aici cîteva adevăruri pe cît de nete, pe atît de utile, privitoare bunăoară la felul cum s-a schimbat, pe durata a vreo două generații, atitudinea față de convenția poetică

(„interbelicii n-au resimțit niciodată convenționalizarea ca pe o piatră de moară ce apasă asupra propriilor acte", ei avînd încă o anume încredere în puterea de a semnifica a cuvîntului, luînd mai decis partea lui Cratylos decît pe a lui Hermogenes, cum spune sugestiv autorul), ca și încălcările tot mai frecvente astăzi ale legatelor mallarméene într-o poezie care, de trei sferturi de veac, le-a respectat cu sfințenie.

Ar fi de spus în încheiere ceva despre raportul dintre livresc și intertextualitate. La Al. Cistelecan, a doua este un caz particular al celui dintîi și anume legată de aspectul cel mai de suprafață al lucrurilor, aproape numai procedural. *„Aluzia, citatul, perifraza* [...] *sînt procedee care reprezintă, firește, o epifanie a livrescului, dar ele nu produc și un impact în relațiile de mediere, fiind elemente marginale"*, scrie criticul la un moment dat, pentru ca, trei pagini mai încolo, observînd frecvența tehnicilor intertextuale la poeții cei mai tineri, să afirme că *„invenția la nivelul sensibilității nu mai are de unde aduce elemente noi"*, așa încît modalitățile *„aluzive, integrarea parodică sau patetică a citatelor sînt procedee de deviere a acestei vehemențe a imediatului, dar aluviunile și porturile culturale nu pătrund în miezul candid al senzației și nu ating cota livrescă de* ***de-naturare*** *a sensibilității..."* Eu cred dimpotrivă că intertextualitatea este fundamentală în poezie (în orice poezie), livrescul fiind cazul particular, și anume, în sensul de **vătuire** a realului, de care vorbea Cistelecan însuși. Dovada, după mine, ar fi că nu se poate poezie care să nu fie intertextuală (dacă nu limităm intertextualitatea, cum face Cistelecan, la aluzie și la citat), dar că toată poezia e departe de a fi livrescă. Asta, pe de o parte. Pe de alta, mi se pare pripit a susține că invenția livrescă nu mai produce nimic nou în sensibilitate; și nu numai pentru că această constatare de la sfîrșitul ***Conspectului*** introductiv o contrazice pe aceea de la începutul lui, pe care am citat-o; dar și fiindcă nu știm niciodată destule despre mișcarea literaturii ca să putem hotărî sensul ei doar bătînd ușurel cu degetul în sticla barometrului spre a vedea încotro înclină acul.

Cu siguranță însă că ***Poezie și livresc*** va fi primită, în continuare, cu ample discuții, fiind cartea de mult așteptată a unuia dintre cei mai talentați critici din generația nouă.

(România literară, nr. 28, 1987)

DAN C. MIHĂILESCU

„Întrebările poeziei"

În studiul despre Arghezi din recenta lui carte intitulată ***Întrebările poeziei*** (Cartea Românească), Dan C. Mihăilescu mărturisește „o ciudată antipatie" care l-a ținut departe de autorul ***Cuvintelor potrivite*** până târziu și începînd încă din adolescență. Să mi se permită să reproduc acest lung și semnificativ pasaj: *„Explozivă, adolescența tînjește după armonie (chiar inconștient)* – scrie criticul, *iar pulverizarea eului arghezian, capacitatea sa de a fi* ***identic*** *în cele mai contradictorii ipostaze, debusolează iremediabil o lectură avidă de* ***distinct,*** *de unitatea rostirii. Rotund, ocrotitor, hipnotic, matricial, spațiul eminescian, ca și cel blagian sau bacovian, oferă omului tînăr o siguranță «ombilicală», am zice, în vreme ce iregularul arghezian, obsedat de tăierea a tot ce poate însemna* ***legătură,*** *dominat de fobia față de fixitate, jubilînd mercantil cu ideile și sardonic în emoție, satisface mai ales lectura matură, degustătoare de* ***artifex*** *și pentru care stilul înseamnă întîi de toate* ***ars combinatoria*** *și abia apoi* ***senzorium.*** *În plus, la Eminescu, Blaga, Bacovia, Voiculescu sau Emil Botta fondul receptiv «feminin», înmiresmat de tei, sofianic, învăluit în plînsul materiei, în sentimentul evanghelic sau în mantaua lui Hamlet, consună admirabil himerismului puberal, în timp ce virila agresiune a fondului arghezian (ca și geometria intens senzuală din armătura imagistică a lui Ion Barbu) se pliază lecturii «bărbătești», vitregind emoționalul în favoarea* ***acțiunii*** *meditative"* (p. 125).

Mai multe lucruri ne reținaici. Să nu omit a menționa, din capul locului, excelența stilului, care este unul vădit *recherché*, adică prețios, sofisticat, denotînd un umor manierist al ideii și al cuvîntului, și la fel de „fermecător de inenarabil" ca acela, definit ca atare chiar de Dan C. Mihăilescu (p. 194) al lui Șerban Foarță. În al doilea rînd, se desprinde din pasaj o inteligentă clasificare a liricii noastre interbelice, după un criteriu, dacă-l pot numi așa, ero(ste)tic – iată că m-am prins eu însumi în cursa calamburilor! – trecînd pe Blaga, Voiculescu, Bacovia și Botta printre spiritele poetice „feminine" (li se adaugă Eminescu) și pe Arghezi și Barbu printre cele „masculine". Clasificarea nu e o glumă pasageră, dovadă alte numeroase considerații din carte mergînd în sensul ei, din care voi cita pe aceea care deschide studiul despre Barbu, nu numai spre a documenta mai bine ideea, dar spre a lăsa încă o dată să vorbească singur stilul criticului, amestec de gravitate filosofică și de savoare libertină a

vocabularului, de tăietură erudit-hermeneutică a frazei şi de înclinaţie abia stăpînită spre sugestia ludică, „parşivă", mizînd abil pe paralela dintre fiul lui Poseidon şi acela al lui Dionysos: *„Ar fi , desigur, o blasfemie ca, după ce am privit feţele liricii argheziene prin ochii lui Proteu, să cercetăm poezia lui Ion Barbu prin intermediul «tîrsului» priapic. Nemîngiiat în multitudine, Proteu viază în numele «pierderii cuprinzătoare», în vreme ce Priap, dominat de voinţa fixării, a concentrării în Punct, se alină cu iluzia «Actului» total (vezi cunoscuta scrisoare către Vianu, cu episodul «flaubertian» al trăsurii). Dar dacă ar fi să ne asumăm blasfemia, fie şi pentru un moment, am putea înţelege tipul poematic barbian ca o proiecţie – exacerbată şi, vorba lui, «extremală» – a energiei fizice la polul opus, al sinergiei spirituale; ludicul Actului, „sublimat», «vindecat» în postulatul gîndirii pure – directă proporţionalitate între raza falică şi elanul de anulare a clăilor de fire stîngi"* (p. 179). S-ar zice, dacă-i luăm **au pied de la lettre** mărturisirea antiargheziană cu care am început, că preferinţa lui Dan C. Mihăilescu se îndreaptă spre marii „feminini" ai poeziei; cu toate acestea, studiile cele mai interesante nu le scrie despre ei (exceptînd pe Voiculescu, al cărui „lirism carmelit" este admirabil examinat în moralitatea lui mijlocie), ci despre ceilalţi, despre adică Arghezi şi Barbu. Încercînd să descoperim de ce, vom răspunde şi la întrebarea principală pe care o ridică pasajul citat în deschiderea acestei recenzii, aceea privitoare la natura eseistică a lui Dan C. Mihăilescu.

Formulările memorabile nu sînt puţine în studiul despre Arghezi, chiar de la titlu: ***Tatuaj cu semne de-ntrebare.*** Poetul ar suferi de o „teroare a definitului" şi de o „bulimie interogativă", fiind un „pluri-logal" la care domină „imaginea lumii-leviatan": *„Aşa s-a născut ideea tatuajului cu semne de-ntrebare* (scrie criticul). *Lumea este pentru Arghezi, aşa cum este Moby Dick pentru căpitanul Ahab al lui Melville. Iar poezia, care capătă, firesc, forma balenei Albe, nu va arăta altfel – vînată fiind cu tenacitate – decît spinarea lui Moby Dick, haşurată, tatuată de mulţimea harpoanelor... interogative"* (p. 127). La rîndul lui, Ion Barbu este interpretat în dubla descendenţă a lui Ion Luca şi Mateiu Caragiale *(„cu condiţia prealabilă de a accepta că, în ordinea firească a lucrurilor, Mateiu trebuie plasat înaintea tatălui"): „În acest sens, e de observat că, în timp ce, structural, Ion Barbu este o **natură** caragialiană (pe linie paternă, deci), aliată în chip ireversibil celor Pămînteşti şi urmărind «generalitatea» simţirii umane, el îşi impune (sau îşi descoperă latenţa) o **logică** mateină, «excepţionalist-romantică», în termenii lui Streinu" (p. 181–182).*

*Atrăgînd atenția că gîndirea lui Barbu este «senzualism sacrificat» sau «alchimizare a emoției» (era și ideea micului studiu al lui M. Scarlat), criticul urmează înfățișarea dualității esențiale care ar defini lirica poetului: „Cristalizată, geometrizată, imaginea își păstrează intactă rețeaua nervurilor, **senzoriumul;** fibrele se întrevăd chiar și atunci cînd, pentru montură, s-a preferat sticla lucrată, în **sfumatto.** Deși încremenite, fixate în cristaluri poliedrice, impalpabile, nervurile palpită, fosforescență intangibilă, dar vizibilă"* (p. 186).

Ceea ce reține criticul aici este nu atît unitatea imaginarului celor doi poeți, cît caracterul lui contradictoriu. E posibil ca iregularul, proteicul, pluri-logalul, dualitatea să-i fi stimulat mai bine talentul decît coerența și distinctul rostirii pe care le-a relevat la Blaga sau Bacovia. În orice caz, probabil așa se explică atît interesul mai mare al observațiilor de conținut din capitolele despre Arghezi și Barbu, cît și nervul însuși, superior, al tratării... Poate tocmai pentru că acești din urmă poeți nu-i plac (nu răspund așteptărilor lui profunde), criticul se comportă în mod mai liber, mai necrispat, iar rezultatele se simt. Dar mai este ceva, mai important. Eseistica lui Dan C. Mihăilescu, așa cel puțin cum ni se prezintă ea în cele două cărți publicate pînă acum de autor (care a debutat cu ***Perspective eminesciene,*** acum cîțiva ani), nu este pur și simplu una de inspirație așa-zicînd filosofică (avîndu-și maeștri nedeclarați în M. Șora și C. Noica); dar mi se pare că ea sacrifică o oarecare cantitate de tămîie pe altarul unor prejudecăți filosofice referitoare la literatură. Refuzul lui Arghezi pentru lipsa de armonie sau de congruență este una din aceste prejudecăți. Să nu creadă eseistul că pun la îndoială explicația (biografic-psihanalitică) pe care el însuși a dat-o acestui refuz; îi ofer un sprijin în tipul însuși de abordare de către el a literaturii. Iată și alt pasaj instructiv din același studiu despre Arghezi: *„Cum se poate depăși puternica impresie* [...] *produsă de «geniul verbal», pentru a fi sigur că palpitul versului nu e numai **vizibil,** dar **și viu** cu adevărat?"* (p. 124). Dar oare distincția aceasta dintre logosul viu și expresivitatea sensibilă a artei nu e tot o prejudecată de filosofi? La un poet nu e viu decît ce e vizibil, logosul trebuind să fie neapărat întrupat pentru ca poezia să-și merite numele. Ion Barbu se întreba în ***Oul dogmatic:*** *„Vezi duhul sfînt făcut sensibil?"*. Îi putem răspunde: da, în poezie.

Sigur, de n-ar fi decît atîta, aș putea fi bănuit că dau o însemnătate disproporționată unei mărturisiri și cîtorva fraze, poate întîmplătoare. Mai ales că reușitele eseistului apar, parcă în pofida acestor prejudecăți, tocmai acolo unde ele se manifestă mai limpede; ceea ce

nu se poate explica decît probabil prin efortul suplimentar la care analiza este concepută de o manieră care nu îngăduie dubii într-o anumită privință. Ea se compune din două secțiuni ***(Via interrogativa*** și ***Întrebările poeziei),*** dintr-un ***Prolog*** și dintr-un pseudo-epilog intitulat ***Întrebări în mișcare*** (acesta, o eboșă a unui posibil capitol consacrat poeziei actuale din unghiul ales de critic). Studiile la care m-am referit mai sus fac parte din secțiunea a doua. Cea dintîi secțiune expune principiile teoretice. Dan C. Mihăilescu pornește în fond de la două întrebări: ce este întrebarea? și: ce deosebește întrebările poetului de ale filosofului? Nu pot decît să-mi declin orice competență în materie. Este genul de întrebări pe care le-am privit totdeauna cu un scepticism total. Faptul de a și le fi pus atîția gînditori de seamă (dovadă cele vreo 50 de nume la care eseistul apelează ca la tot atîtea autorități) pledează, desigur, contra îndoielilor mele, care pot proveni, recunosc, din aceea că eu mă simt înainte de orice un cititor de literatură reală și abia în al doilea rînd un exeget al posibilității ei de a fi. Dar, pe urmă, Dan C. Mihăilescu însuși aduce (fără să vrea, bineînțeles) nițică apă la moara scepticismului acesta, scăldîndu-se cu voluptate pe cîteva zeci de pagini în cele mai delicioase generalități (unele, exprimate foarte frumos), care au dezavantajul de a putea fi întoarse cu ușurință pe partea cealaltă, așadar, mînuite *ad libitum.* De exemplu: *„Întrebarea definește, adică încheie, petrece laolaltă mai multe incertitudini, născînd și oferind un răspuns"*. Nici nu apuc să mă mir de lejeritatea afirmației și-mi amintesc că cinci pagini mai devreme am citit că verbul specific întrebării este „a deschide" și că ea „oferă, nu frustrează". Dar oare ce definiție mai bună să dăm frustrării dacă nu tocmai închiderea laolaltă a incertitudinilor noastre? Inteligența și cultura remarcabilă a eseistului calcă pe astfel de nisipuri mișcătoare, care amenință să-l înghită: *„Răspunsul poate să mintă. Întrebarea niciodată"*. Ei, nu! Urechile îmi țiuie de întrebări mincinoase. Ceva mai puțin neliniștitoare gnoseologic și mai utilă epistemologic este clasificarea întrebărilor poeților în ***zetetice, ephektice*** și ***aporetice*** (după ce, regăsindu-și umorul, eseistul declară că renunță la alte două clasificări anterioare, părîndu-i-se inadecvate; merită să folosesc paranteza ca să spun că eu o preferam totuși pe una din acestea și anume că renunță la alte două clasificări anterioare, părîndu-i-se inadecvate; merită să folosesc paranteza ca să spun că eu o preferam totuși pe una din acestea și anume cea în care, calchiindu-se actul estetic după acela erotic, se obțineau întrebări preludice, ludice și postludice). Aplicată la textele poeților, grila dă bune rezultate, cu toată rigiditatea aparentă. Aș fi ipocrit însă dacă

n-aş spune că răsuflam uşurat ori de cîte ori băgam de seamă că eseistul şi-a „uitat" principiul (sau că, spre a-l parodia puţintel, îl lăsa provizoriu în suspensie, procedînd aşadar de o manieră *ephektică*). Defectul aceste abordări „filosofice" rămîne acela de a ne da mai mult răspunsuri decît întrebări. Dan C. Mihăilescu a promis o carte despre Caragiale *(„adevărata Operă a lui I.L. Caragiale începe abia după asfinţitul Crailor lui Mateiu, însă aceasta ne va fi o altă poveste"*, p. 181). Cu spiritul lui subtil şi erudit, nu se poate să nu scrie una foarte interesantă. Cu o condiţie, totuşi: de a nu-şi mai pune umorul în paranteză de dragul filosofiei. Exemplul lui Noica nu s-a dovedit fertil în critica literară. Ar fi şi paradoxal să-l privească pe Caragiale prin prisma unei filosofii care l-a disprețuit. Caragiale are nevoie de talentul critic al tînărului eseist, de lectura lui, făcută cu gust şi pricepere, nu de o exegeză abstractizantă, sterilă, bîntuită de cine ştie ce himere aporetice.

(România literară, nr. 12, 1989)

MIRCEA MIHĂIEŞ

„De veghe în oglindă"

E de mirare că o carte cum este ***Din veghe în oglindă*** (Cartea Românească) a lui Mircea Mihăieş n-a fost scrisă mai de mult, dat fiind interesul enorm (nu numai la noi) arătat în ultima vreme jurnalului intim şi derivatelor lui. Un număr al „Caietelor critice", apărut cînd Mihăieş îşi încheiase cartea, apoi un studiu recent al lui Mihai Zamfir din ***Cealaltă faţă a prozei,*** care, de asemenea, i-a rămas necunoscut, completează foarte bine începutul acesta de bibliografie critică românească referitoare la jurnalul intim ca gen literar. Bibliografia străină e deja vastă şi în bună parte folosită de Mihăieş în capitolul final, intitulat ***Trestiile lui Midas*** şi subintitulat ***Preliminarii la o poetică a jurnalului intim.*** Se poate schiţa şi o astfel de poetică? Rămîn sceptic şi după ce o citesc pe cea de faţă, deşi conţine ipoteze inteligente şi o orientare satisfăcătoare în materie. În orice caz, teoria nu e tocmai partea tare a cărţii. Îi prefer fără să ezit analizele din eseurile care-i preced şi paginile introductive de jurnal personal, ţinut în timp ce autorul lucra la ele. Aici regăsesc întreg umorul criticului, verva lui subţire de om cultivat şi lipsit de prejudecăţi, stilul penetrant. Pentru un volum care reprezintă totuşi un debut (oricîte foiletoane critice ar lăsa în urmă), este mai mult decît suficient ca să-l putem califica drept remarcabil. Am ştiut din prima clipă că Mihăieş este unul din cei mai talentaţi critici tineri, fie şi numai urmărindu-l săptămînal în „Orizontul" timişorean. Cu ***De veghe în oglindă,*** avem o confirmare absolut eclatantă.

Întorcîndu-mă la preliminariile teoretice, aş vrea să observ că succintul excurs istoric întreprins de Mihăieş m-a întărit în ideea că Antichitatea nu cunoaşte genul jurnalului intim, orice am crede despre *hypomnemata* sau despre biografiile plutarhiene. Nu sînt convins nici că „omul jurnalului intim apare abia în Evul Mediu" (cum spune Mihăieş la pagina 290); medievalul nu este încă omul jurnalului intim şi ceea ce evul de mijloc înregistrează cu titlul de jurnal este de obicei altceva, cronică sau memoriu extern. Jurnalul intim este prin însăşi natura lui un gen burghez, debutînd pe scena literaturii cu ***Diary*** al lui Samuel Pepys, fiul de croitor contemporan cu Oliver Cromwell, în secolul XVII. Intimitatea, ca şi individualismul, au pentru noi însă sensul pe care li l-a dat burghezia. Aş obiecta şi la identificarea jurnalelor de călătorie romantice din secolul XIX românesc cu jurnalul intim: ele au altă origine, dacă nu şi altă arie de răspîndire.

Desigur, C.A. Rosetti, Iabob Negruzzi și Maiorescu scriu la noi primele jurnale intime (ar fi de adăugat ***Soveja*** lui Russo, în franceză și paginile ruseşti ale tînărului Hasdeu). Cît priveşte modestul jurnal al lui Ispirescu, el nu se adaugă acestora „în partea a doua a veacului", căci toate sînt de după 1850, cu excepția ***Sovejei*** și a începutului jurnalului lui Rosetti. Printre „incontestabilele vîrfuri" ale genului în secolul XX, n-aș trece pe Rebreanu; și aș preciza că două sînt perioadele care îl cultivă insistent: aceea din anii 30 (Eliade, Șuluțiu etc.) și aceea din anii noștri (Radu Petrescu fiind un cap de serie postbelic, el este și singurul autor luat în considerație de Mihăieș în analizele lui, ceea ce dă cărții sale un bizar aer de inactualitate, rupînd-o de efervescența însuși fenomenului literar care, probabil, a generat-o).

Dar ce este jurnalul intim? Răspunsul lui Mihăieș este, din păcate, cotropit de bălăriile bibliografiei pe care a consultat-o. În locul unor observații proprii, fie și discutabile, parțiale prin forța lucrurilor, se încearcă în ***Trestiile lui Midar*** o acoperire sistematică și exhaustivă a terenului; și, în locul unei priviri de sus, sintetice și clare, un mers tîrîș sau chiar pe burtă. Unele afirmații merită să fie reținute. Jurnalul intim ar încerca să suplinească absența persoanei scriitorului din operă, s-o livreze ca supliment necesar gustului public. Curiozitatea căreia el îi sacrifică diferă de aceea pentru secretele operei. Deși jurnalul n-are reguli și limite, el ar fi „o promisiune neonorată" și „un gen funerar", căci după el n-ar mai urma nimic, într-atît tinde să se identifice cu existența care-i dă naștere. Astfel de formulări sînt în spiritul lui Mihăieș și totodată pline de spirit. Mai greu mi-e să înțeleg de ce era nevoie, în context, de enumerarea dificultăților care stau în calea autocunoașterii. Nu cred că jurnalul este motivat esențial de această străduință. Motivele lui mi se par prozaice și pragmatice. Ar fi minunat să putem vedea în jurnal *„dublul perfect al autorului: autobiografia sa inconștientă"* (p. 300). Însă, bănuiesc că jurnalul nu „ascunde" nici pe departe atît inconștient cît ascunde opera, fiind un produs aproape conștient (dacă nu chiar pe de-a-ntregul) și anume al cuiva care urmărește să-și creeze o aparență. Beatrice Didier (citată de Mihăieș) pretinde că principiul suprem al jurnalului este *autodistrucția*. E o vorbă goală (ca toată psihanaliza invocată *à propos*): jurnalul e, tocmai dimpotrivă, o încercare de construcție de sine; nicidecum *demascare, sinceritate* etc., ci efort de a alcătui o armură, un alibi, o explicație. Nu scriu jurnal ca să mă livrez, ci ca să mă justific. Dintre clasificările posibile (înșirate cîteva de Mihăieș), cea mai utilă mi se pare, cel puțin pentru jurnalul românesc, aceea propusă de Mihai Zamfir în cartea lui (de care m-am ocupat în aceste pagini nu demult).

Partea ciudată este că adoptînd în poetică punctul de vedere pe care l-am văzut, Mihăieş dovedeşte în analize exact contrariul: aproape toate jurnalele pe care le trec în revistă sînt tentative clare ale autoconstrucţiei. Nu se putea o mai meticuloasă şi strălucitoare dovadă că jurnalul este un gen pragmatic, cu o strategie conştientă, în care nu autocunoaşterea joacă principalul rol, ci crearea unei aparenţe în stare să explice personalitatea pe care opera o ascunde, sau o trădează decît eseurile despre Stendhal şi Mateiu Caragiale. Paradigma comună fiind revelată în treacăt (p. 199), asemănarea dintre cei doi e izbitoare în cele mai mici detalii. Junele Beyle şi junele Mateiu sînt unul şi acelaşi personaj: dandy-ul arivist şi mondenul cinic. *„Capacitatea sa de a presimţi ponturile este extraordinară"* (p. 192), scrie Mihăieş despre Mateiu. Şi despre Stendhal: *„Viitorul scriitor joacă, aşadar, totul pe o singură carte: a parvenirii"* (op. 25). Frazele sînt interşanjabile. O strategie maioresciană a autoconstrucţiei este lesne de observat, apoi, la Baudelaire. Mihăieş o descrie, dar nu face legătura. (În general, e de notat că el înclină spre discutarea separată, în sine, a fiecăruia dintre cele 13 jurnale avute în vedere; rareori stabileşte conexiuni şi aproape niciodată nu caută să sugereze tipologii; de nicăieri nu rezultă că ipotezele clasificatoare din capitolul de poetică au reprezentat un punct de pornire pentru jurnalele concrete sau, dimpotrivă, că ele ar fi încoronarea teoretică a demersului concret din eseuri. Tot ce poetul ***Florilor răului*** citeşte sau gîndeşte îi oferă sugestii de comportare. Deşi pur intelectual, evacuat de biografie, jurnalul lui este la fel de precis orientat în vederea formării personalităţii ca şi acela al lui Stendhal sau Maiorescu. Despre ***Însemnările zilnice*** ale acestuia din urmă, Mihăieş are foarte puţine lucruri de spus: „mentalitatea de premiant" vine de la Călinescu. Mihăieş nu-l prea iubeşte pe acest Maiorescu terian şi ardelean, care are programul de lucru al lui Şincai şi se autoconstruieşte ca un robot eficace, la antipodul plăcerii care conduce de pildă pe Stendhal. Spre deosebire de francez, nu se plînge că tatăl (ce relief are raportul cu tatăl în jurnalele de autoconstrucţie!) nu-i dă suficienţi bani, ci că este el prea „cheltuitoriu"; aşa că-şi face planul de a deveni „păstrător". În aceeaşi categorie am putea include şi jurnalul lui Tolstoi, dacă acceptăm că autorul lui l-ar fi caracterizat cu aceste cuvine ale lui Mihăieş: *„Jurnalul sînt eu, plus tot ce mi-ar fi plăcut să fiu şi nu sînt"* (p. 73). Şi pentru autorul ***Annei Karenina*** caietul de însemnări cotidiene este „şcoală", „tabelă de reguli", în care se cuprind şi proiecte de „activităţi viitoare". Nu fac decît să excerptez însuşiri care au fost deja indicate de Mihăieş. Maiorescu ar fi subscris cu siguranţă

la o frază a lui Tolstoi ca următoarea: *„cred că, fără să greșesc, pot stabili ca scop al vieții mele năzuința conștientă către dezvoltarea multilaterală a tot ce există"*. Ca și la recomandări de felul celor în care păcătosul de Tolstoi aspiră să devină un virtuos. În schimb, programul de comportare în *le meilleur monde* este stendhalian. Moralismul tolstoian e un piston al formării de sine la fel cu filosofia maioresciană sau cu amoralismul stendhalian. Și Gide a fost „preocupat să-și construiască o personalitate" în jurnalul său, afirmă Mihăieș (p. 97). Aceeași problemă cheamă aceleași strategii. Gide scrie, deci, ca Maiorescu sau Tolstoi: *„Cea mai mare noblețe a vieții nu se obține prin dragoste față de alții, ci prin dragoste față de datorie"*. Pot continua cu Musil, al cărui „calcul rece", a cărui „obligație de respectare a unui program" sînt variante ale unei strategii de autodezvoltare. E de neînțeles de ce Mihăieș îl antipatizează pe autorul ***Omului fără însușiri*** (ca mai înainte pe Maiorescu). În fond, dacă ne uităm cu atenție, Musil și Maiorescu au același arhetip ca Stendhal, Gide sau Tolstoi. În fine, mă fac că nu observ cum portretul lui Kafka e tras binișor în direcție musilian-maioresciană: respingînd „clișeul" tragicului exclusiv din viața lui Kafka, Mihăieș apasă pe „conformismul" autorului ***Procesului,*** care și-ar fi început jurnalul *„conștient (fiind) de iresponsabilitatea lui, dacă nu umană, cel puțin funcționărească"* și ca și cum ar fi vrut să consemneze în el abaterile de la această conduită autoimpusă (p. 175–177). E vorba de o abordare întrucîtva contradictorie a problematicii jurnalului nu numai sub raport estetic, dar și sub raport filosofic. Dacă pariul lui constant și relevat de Mihăieș, împotriva definiției proprii, este autoconstrucția, atunci alegerea exemplelor e bună, probantă, însă nu se înțelege atitudinea discriminatoare a eseistului (mai exact, antipatiile lui).

E. Simion a notat în cronica lui la carte („România literară", 30 martie) o prea mare apropiere de textele comentate. „De la un punct, scria comentatorul, cerneala criticului se confundă cu cerneala prozatorului sau poetului...". E absolut evident că eseurile din ***De veghe în oglindă*** au fost redactate pe o durată de timp ceva mai lungă, de unde o anumită eterogenitate stilistică (deși stilul e mereu frapant, viguros și totodată elegant). Observația lui Simion este perfect îndreptățită cu privire la acele eseuri în care autorul n-are distanță critică, procedînd mai degrabă ca un romancier. El adoptă în aceste cazuri perspectiva și stilul scriitorului comentat, referindu-se la el aproape ca la un erou de roman și refăcîndu-i ideile în stilul indirect liber în care romancierul reface psihologia unui personaj. Scot la nimereală un citat din eseul despre Virginia Woolf,

Cuvintele subliniate sînt probabil citate din jurnalul scriitoarei. Iată: *„La drept vorbind, **nu-şi iubeşte semenii!** Şi, dacă se gîndeşte mai bine, chiar îi detestă! Nu-i ia în seamă, îi lasă să se prelingă pe lîngă ea ca niște **picturi de ploaie**, ca pe niște intemperii inevitabile, de care nu te poți ascunde, dar trecătoare. Nici nu s-ar fi așteptat la altceva, cu **sistemul ei nervos bizar și dificil**, reacționînd pînă și la probabilitatea de a fi imobilizată, ca o insectă, sub luna universitarilor, neisprăviți la care numai cînd se gîndește îi îngheață sîngele în vine"* etc. (p. 165).

Distanța stilistică este așa de mică încît abia dacă încap trei-patru grăunțe de relativitate și o picătură de dezacord, adică atîta cît să percepem frazele ca dotate cu o *vagă* ironie (ce s-ar putea dovedi iluzorie, cîtă vreme n-avem un control eficient, cîtă vreme n-avem un control eficient al poziției). Dar există și eseuri în care această tehnică a prozei psihologice nu pare pusă la punct – le cred mai vechi – și în care autorul scrie cum scriu de obicei criticii, adică *din afară* și marcînd net distanțele. De pildă, eseurile despre Stendhal, Baudelaire și Tolstoi. În acestea ne întîlnim cu o exprimare mult mai categorică (poate nu atît de nuanțată, căci nuanța e chestiune de mulaj intelectual, de privire de aproape), adesea concisă și uneori chiar aforistică. *„N-a lipsit mult ca jurnalul să rămînă doar autopsia unei neputințe, scrie Mihăieș despre Stendhal. Din fericire, i-a fost dat să reprezinte și altceva. Prima treaptă a înălțării spirituale..."* (p. 40). Și încă: *„Viața lui Stendhal pare o continuă reabilitare a fățărniciei. Codul său comportamental ar fi făcut să sucombe de rușine pe orice Bayard, cavaler fără frică și prihană"* (p. 31).

Sau: *„Lecția lui Tolstoi constă în iluzia că un rău identificat e un rău vindecabil"* (p. 85). Deosebirea stilistică este limpede și traduce o deosebire de atitudine. Dacă mi se îngăduie afirmarea unui gust, o prefer pe cea de a doua.

Orice ar fi, cartea se citește cu maximă curiozitate intelectuală și reprezintă un debut care nu e deloc unul de serie.

(România literară, nr. 32, 1989)

RADU G. ȚEPOSU

„Viața și opiniile personajelor"

Publicistica rămîne și astăzi o bună școală de critică, dovedindu-și în continuare vigoarea, în ciuda faptului că interesul multor critici tineri a părut că se îndreaptă, în deceniul din urmă, fie către cercetarea „științifică" a literaturii, prin aplicarea unor metode moderne (așa numita critică a textului), fie către eseul erudit, de inspirație universitară, mai mult ori mai puțin tradițional ca aspect. La Radu G. Țeposu se observă cu ușurință stilul vioi, decis și ingenios al celui care, cum se spune, și-a făcut mîna scriind vreme de cîțiva ani recenzii pentru revistele literare. Prima lui carte *(Viața și opiniile personajelor)* nu este totuși doar o culegere de articole, ci un studiu, coerent, deși, fragmentar, consacrat evoluției romanului românesc de la origini pînă în prezent. Succintele analize pe care le conține au în vedere o clasificare a genului, așadar o sinteză. Atît critica textului, cît și eseul universitarilor evită de obicei sinteza. E paradoxal, dar majoritatea sintezelor le-au dat, după, ca și înainte de război, publiciștii. Includ în această categorie pe Lovinescu și pe Călinescu, la care practica recenziei de carte contemporană a condus finalmente la tablouri și la istorii ale literaturii. Hulitul impresionism s-a dovedit mai constructiv decît pozitivismul (vechi sau nu). Cunosc obiecțiile formulate de acesta din urmă împotriva criticii globale și ele sînt departe de a fi absurde, deși mi se pare că, la rigoare, pot fi privite și ca o fugă de răspundere. Nu există numai sinteze superficiale, ci și analize sterile.

Radu G. Țeposu este unul din criticii cei mai promițători ai generației tinere. *Viața și opiniile personajelor* se citește pe nerăsuflate. Autorul realizează o combinație eficientă de analiză și teorie, folosind bine și achizițiile recente ale naratologiei și stăruind cît e necesar (uneori ceva mai puțin) pe caracterizarea personajelor. Ideea eseului său nu e vizibilă de la început cu ochiul liber. Curge sub nisipul analizei o vreme, ieșind apoi la suprafață tot mai des, pînă la a căpăta contur definitiv în capitolul ultim. Abia aici găsim și o sugestie privitoare la metoda critică întrebuințată. Aceasta ar fi o „retorică existențială", și ar citi în personaj nu doar „figura" care se construiește în text, dar și semnificația ontologică. Criticul face așadar o jumătate de pas înapoi față de exigențele noii critici franceze din deceniile trecute (pe care le discută polemic), ceea ce se explică nu numai prin prudența metodologică, dar și prin materia pe care o are în vedere, prea puțin susceptibilă de a se lăsa manipulată de o teorie radicală. Ca unul

care a scris o carte despre romanul românesc, pot afirma fără ezitare că-i împărtăşesc rezervele de principiu.

Teza principală este aceea că personajul de roman se emancipează treptat de sub tirania autorului, urmînd în plan specific revolta mai generală a individului din ultimul secol contra transcendenţelor de tot felul. Fiind iniţial manevrat cu stricteţe de către narator, personajul devine conştient de sine şi se autoanalizează sau chiar se autonarează, substituindu-se adesea naratorului (sau autorului). Din evoluţia personajului decurge una a romanului însuşi. Criticul descoperă trei clase succesive: romanul de *reflectare,* bazat pe omniscienţa naratorului şi în care personajul este narat şi are iluzia vieţii; romanul de *reflecţie,* bazat pe conştiinţa de sine a personajului, care e şi narator, dar care păstrează iluzia vieţii; în fine, romanul de *imaginare,* bazat pe conştiinţa de sine a personajului, care uzează deliberat de convenţia literaturii. Aceste trei clase sînt numite şi roman tranzitiv (de exemplu ***Ion, Baltagul*** etc.), reflexiv ***(Adela, Ultima noapte*** etc.) şi metaroman ***(Ioana*** de Holban, ***Solstiţiu tulburat*** etc.).

Unele nedumeriri stîrnesc, înainte de orice, exemplele. Dar spre a fi concludentă, discuţia trebuie purtată pe planul mai general al clasificării. Cel puţin două criterii sînt folosite în această clasificare. Romanul reflexiv este distins de cel tranzitiv cu ajutorul conştiinţei de sine a personajului; care devine narator după ce fusese doar narat. Sîntem în cadrul iluziei realiste, cu aceste prime clase, personajul avînd, altfel spus, iluzia vieţii. Acesta este un nou criteriu care distinge romanele tranzitive şi reflexive de cele imaginare (sau de metaromane), care implică, în ce le priveşte, o asumare conştientă a ficţiunii. De către cine? Radu G. Ţeposu e ambiguu în acest punct esenţial. Dată fiind insistenţa pe ideea iluziei vieţii, răspunsul logic ar fi că personajul însuşi în metaroman „uzează de convenţia literaturii". Şi atunci criteriul al doilea ne spune, formulînd mai limpede, că există personaje care cred că trăiesc cu adevărat, în realitate, şi personaje care ştiu despre ele că sînt personaje.

Acest criteriu mi se pare greu de susţinut şi, mai ales, inaplicabil. În sens propriu, doar autorul (naratorul) poate avea (comunica) iluzia vieţii, ori conştiinţa convenţiei. Pentru un personaj neraportat la o instanţă auctorială, criteriul este pur şi simplu nepertinent. Nu pot spune despre Ion, Adela sau Grobei decît că trăiesc şi atît. În acest caz, afirmaţia criticului că personajul romanului tranzitiv „are iluzia vieţii" nu poate fi nici probată, nici infirmată; prin natura lui, acest roman nu permite personajului să fie vreodată narator sau măcar conştient de sine.

Dar care sînt, pe de altă parte, personajele care știu că sînt personaje? Să le căutăm în metaroman (așa cum îl determină Radu G. Țeposu): lucru curios, nu găsim nici unul! Grobei sau Rogulski știu că sînt personaje? N-au nici cea mai mică idee. Poate unul din numeroșii povestitori din ***Cartea Milionarului.*** Dar ei sînt inocenți, relatînd fapte de viață și neurmărind să scrie romane. Nici chiar Sandu din ***Ioana*** nu e mai concludent. Dacă e neîndoielnic că o parte din aceștia au conștiința că sînt naratori sau chiar scriitori (Sandu o are), e foarte îndoielnic că o au și pe aceea că sînt personaje. Trebuie făcută distincția între conștiința (pe care o poate avea orice ins de pe stradă cînd povestește ce i s-a întîmplat) că sîntem protagoniști sau spectatori într-o suită de evenimente trăite și relatate de noi înșine și conștiința (mult mai rară) că sîntem produsul imaginației unui scriitor. Borges a scris o nuvelă pe această temă, arătînd ce revelație extraordinară reprezintă pentru om conștiința de a fi imaginat de altcineva. Aș putea să-l ajut pe Radu G. Țeposu sugerîndu-i cîteva asemenea personaje din ***Martorii*** lui M. Ciobanu, din ***Ficțiune și infanterie*** de Costache Olăreanu sau din ***Ingeniosul bine temperat*** de M.H. Simionescu. Greutatea de a le găsi constă, pe de o parte, în caracterul prea lax al metaromanului, așa cum îl înțelege criticul; specia trebuie redusă doar la acele puține romane a căror problemă principală este scrierea (cu tot ce se leagă de ea) a unui roman. Pe de altă parte, greutatea se explică, din contra, prin îngustimea criteriului. Așa cum „iluzia vieții" s-a dovedit o unitate de măsură neaplicabilă la romanul tranzitiv, „conștiința convenției" atribuită exclusiv personajului e neimplicabilă la romanul imaginării. Trebuie să avem în vedere personaje care narează ele înseși (sau scriu) romanul și nici chiar atît nu e suficient, căci numai puține din ele știu că sînt personaje.

Clasificarea conține și elemente viabile. În primul rînd acela, foarte important în economia cărții, care se referă la emanciparea personajului. Trecînd peste nuanțe, apare oarecum evident că personajul de roman cunoaște întîi o dependență maximă de narator (care-l manevrează abuziv), apoi o oarecare independență (i se recunoaște dreptul de a asculta de logica proprie firii lui), ba chiar o formă de emancipare (cînd e lăsat să se analizeze și să nareze singur, fără intermediari). Pînă la acest punct sînt total de acord cu autorul ***Vieții și opiniilor personajelor.*** Mă despart de el în aprecierea ultimului avatar al personajului, în care vede o maximă eliberare de sub tutela naratorului. Acest lucru poate fi adevărat dacă acceptăm că metaromanul (în sensul strîmt!) reprezintă acest ultim cuvînt al genului, ceea ce mi se pare însă tot așa de fals cu a susține că ultimul

cuvînt este dispariția personajului în „les nouveaux romans" de acum un deceniu. În fond, emanciparea personajului e un proces care însoțește evoluția doar a romanului realist, fiind legată de rafinarea strategiilor veridicității. Dar ea nu mai are aceeași rațiune în romanul modern. Sînt manipulați de narator sau emancipați eroii lui Musil, Kafka și Urmuz? Într-un anume sens, ei sînt manipulați, căci au devenit, într-o măsură mult mai mare decît toți înaintașii lor din romanul realist, obiecte de manevră într-un discurs narativ. Dar în alt sens, ei sînt mult mai liberi decît aceștia, putînd lua înfățișările cele mai diferite, putîndu-se metamorfoza pînă la a-și pierde aspectul omenesc. Mai cuminte e să nu căutăm o aplicare a noțiunilor în acest tip de roman. De aceea eu aș fi scris alt final captivantului scenariu al lui Radu G. Țeposu.

Aproape toate capitolele conțin analize și sugestii remarcabile. Voi încerca să prind din zbor cîteva, indicînd și punctele care mi s-au părut vulnerabile. Unele capitole sînt prea succinte (îndeosebi cele despre ***Craii*** lui Mateiu Caragiale și despre ***Întîmplările*** lui Blecher) ca să-mi pot face o părere limpede, mai ales că autorul, din teama de a cădea în tezism, își ilustrează pretutindeni cu extremă discreție ideea centrală a eseului său. Mișcarea critică pare spontană, adecvîndu-se din mers la toate situațiile. Nu e însă mai puțin adevărat că, adesea, autorul nu valorifică pînă la capăt consecințele clasificării în legătură cu fiecare din romanele analizate. Cîte un capitol pare chiar retardat înainte ca teza să fi prins contur definitiv. În alte locuri, ea este doar formal reamintită, mai mult din obligație decît din necesitate. O cauză trebuie căutată în teza însăși, care pune destule probleme, cum am văzut, dar asta se datorează cu siguranță neelaborării complete a unor capitole. Să mergem mai departe. După ***Manoil*** *(„în chip figurat, un roman despre sclavia personajului")*, ***Ciocoii vechi și noi*** este caracterizat ca un roman critic, de tip călinescian *(avant la lettre,* firește), deoarece autorul pare mai degrabă să exploateze niște procedee retorice decît să observe viața. E interesant că această idee apare și la Marian Papahagi, și la Radu G. Țeposu cam în același timp, ceea ce poate indica o tendință de modificare a interpretării lui Filimon. Lucruri în general juste se spune despre ***Mara*** lui Slavici, demonstrîndu-i-se realismul fundamental (începutul emancipării, cînd se trece de la norma colectivă la cea individuală). M-a surprins în schimb portretul lui Tănase Scatiu, care n-ar fi fiind un parvenit (căci e deja bogat și instalat solid în clasa socială spre care ținea, după cum remarcase deja Călinescu), ci *„un orgolios stupid, din stirpea carageliană"*, suferind de un complex de inferioritate și urmărind să se

răzbune pe boierii de viță, cu o tenacitate asemuită de critic unei „imbecilități prostești". Am o imagine cu totul diferită despre eroul lui Duiliu Zamfirescu. Parvenitismul lui (constatat de Lovinescu și respins de Radu G. Țeposu) nu e un clișeu critic. Parvenit este acela care, depășindu-și condiția socială modestă, nu reușește să se asimileze deplin clasei în care a fost propulsat, trădîndu-și mereu originea. Definiția se potrivește întocmai lui Scatiu chiar în portretul pe care i-l face Radu G. Țeposu (mitocănie, limbaj gorbian etc.). Respingerea ideii se datorează, bănuiesc, confundării parvenitismului cu arivismul, care e o ambiție de înălțare, sprijinită pe snobism, pe dorința de a împrumuta comportamentul socotit superior, și pe efortul de a ascunde proveniența. Cei doi termeni nu sînt sinonimi. Scatiu nu e un Julien Sorel (prototipul arivismului) și nici un Păturică. E parvenitul tipic, fără complexe (poate doar de superioritate), care disprețuiește în Tincuța, după ce a luat-o de nevastă, sau în Murguleț, specimene degradate, lipsite de vitalitate. Cum să fie el, în aceste condiții, „handicapat de propria neputință"? Care neputință? Din unghiul lui de vedere i-a reușit tot ce a dorit și n-are decît ce merită.

Ion i se pare criticului un personaj tragic, frustrat atît social, cît și uman (erotic): *„Personajul trăiește o dublă aspirație: posesiunea și posedarea"*. Jocul de cuvinte relevă expresiv termenii conflictului, pe care Ion nu va ști să-i împace niciodată. În general, ambiguitatea „idealului" lui Ion e bine înfățișată. Cred totuși că Radu G. Țeposu împinge lucrurile prea departe cînd afirmă că obsesia pămîntului capătă în roman o formă erotizată datorită ambiguității care-l determină pe Ion să-și confunde aspirațiile. Sărutarea pămîntului *„nu reprezintă* (spune criticul) *exacerbarea unei obsesii sociale, ci mai degrabă compensarea unei frustrări intime"*. Pe cît de savuroasă este pagina consacrată jocului cu cartea (la propriu, nu numai la figurat!) dintre Ela și Gheorghidiu din ***Ultima noapte***, pe atît de dificile sînt acelea care explică dialectica realitate-conștiință la Camil Petrescu. Nu sînt convins că cea mai nimerită intrare în problematica eroului camilpetrescian este aceea pe care ne-o indică teoriile (foarte contradictorii!) ale autorului însuși. Dorința exagerată de originalitate falsifică, apoi, portretul lui Emil Codrescu din ***Adela***, un roman, după părerea lui Radu G. Țeposu, mai curînd „cazuistic-livresc" decît de analiză, fiindcă obiectul său nu e iubirea reală a eroului pentru Adela, ci *„reprezentarea prin trăire artistică a ideii de iubire"*. Doctorul ar fi un pedagog, care ar instrui-o pe Adela în materie de amor, și n-ar urmări *„o experiență de viață, ci una estetică"*. Fără a nega că Emil Codrescu e un seducător, de un fel anume, mi se pare că nu putem

reduce romanul la o strategie, la o pedagogie, ignorînd cu totul sentimentul care mobilizează resursele sufleteşti ale personajului. Ca o glumă fie spus, Ibrăileanu ar fi fost foarte şocat de interpretare. Capitolul despre ***Vestibul*** e remarcabil şi arată că tinerii critici înţeleg mai lesne decît predecesorii lor modernitatea romanelor lui Ivasiuc. Iată o foarte potrivită caracterizare a acestui roman modern: *„Mi se pare că în ultima vreme s-a întîmplat cu romanul ceea ce s-a petrecut cu personajul acestuia. Renunţînd să mai fie simplu autor de aventuri ori drame sentimentale, călător ori luptător, personajul refuză să mai acţioneze, preferînd să problematizeze. Personajul activ a fost detronat de cel pasiv; meditaţia a luat locul acţiunii. Romanul se resimte şi el de pe urma acestei mutaţii, şi, o dată cu el, întreaga literatură modernă"*. Astfel de observaţii explică sensul modernităţii şi în ***Vînătoarea regală, Ucenicul neascultător, Cartea Milionarului, Îngerul a strigat, Bunavestire.*** Mai ales ultimul, după ce a fost întîmpinat nefavorabil, reproşîndu-i-se neconformarea la o anumită concepţie de roman, începe să fie reconsiderat prin prisma originalităţii lui reale. Radu G. Ţeposu scria pe bună dreptate: *„**Bunavestire** de Nicolae Breban epuizează, din punct de vedere retoric, toate modalităţile de raportare a naratorului, personajelor şi autorului la contextul epic, atît cele de tip tradiţional, cît şi cele de tip modern, devenind, nu fără conştiinţă ironică, un tratat de retorică aplicată"*. Constatarea ar fi stîrnit doar un surîs dezaprobator acum şase sau şapte ani, ca şi aceea că Grobei (deopotrivă un „om fără însuşiri" şi unul al tuturor disponibilităţilor) reprezintă un fel de prototip pentru restul personajelor. Şi alte observaţii merită atenţie. Cum am mai spus, mă îndoiesc că ***Bunavestire*** este un metaroman.

Viaţa şi opiniile personajelor e o carte inteligentă şi incitantă, scrisă cu vigoare stilistică şi cu o tinerească dezinvoltură (judecăţi şi sinteze fulgerătoare) pe cît de simpatică, pe atît de primejdioasă.

(România literară, nr. 2, 1984)

IOAN HOLBAN

„Proza criticilor"

Cu două studii dense, meticuloase, despre proza lui E. Lovinescu și G. Ibrăileanu, reunite sub titlul ***Proza criticilor,*** debutează editorial Ioan Holban, a cărui activitate o putusem urmări, în anii din urmă, îndeosebi în revistele ieșene, unde a publicat recenzii. La acestea, ar trebui să adaug o carte de mici dimensiuni consacrată lui Creangă, pe care am citit-o în manuscris, și care își așteaptă încă editorul. Tînărul autor se numără printre protagoniștii unei noi critici, ajunsă astăzi la ora aplicațiilor, după un deceniu și jumătate de încercări preponderent teoretice. La început a fost structuralismul francez, cu alte cuvinte o metodă; autohtonizarea, dacă o pot numi așa, s-a realizat printr-o operă insistentă de „popularizare" a principiilor, multă vreme ilustrate timid în analize. Există semne că acest studiu a fost depășit. Vedem mai bine acum cum arată „la lucru" noile metode. ***Proza criticilor*** reprezintă un exemplu nimerit, cu atît mai mult cu cît Ioan Holban este un om informat și conștiincios, care știe despre ce vorbește, preferînd, chiar, să fie pedant decît superficial.

Metoda lui este, după proprie declarație, un amestec de critică psihanalitică, structurală și tematică, aplicată la texte ce pot fi considerate clasice, deși, într-o privință, neomogene; în vreme ce ***Adela*** lui G. Ibrăileanu a stat tot timpul în atenția criticii, de ieri sau de azi, ca o operă de seamă, romanele lui E. Lovinescu au fost aproape trecute cu vederea. Ioan Holban le acordă și celor din urmă un interes excepțional. *„Dincolo de aspectul cantitativ* – notează el din capul locului în ***Argument*** – *proza lovinesciană prezintă cîteva particularități care fac necesară recuperarea sa pentru istoria romanului românesc. E. Lovinescu a fost printre primii cunoscători avizați și susținători ai metodei psihanalitice de interpretare la noi, epica sa – cu un «model» psihanalitic evident – descoperind posibilitățile artistice pe care le deschidea psihanaliza – un teren fertil pentru proza noastră, aflată în căutarea drumului spre ființa interioară a omului care fusese pînă atunci, în primele decenii de literatură ale acestui secol, aproape exclusiv «ființă socială». Întorcîndu-se spre «sinele» omului, spre psihologia și sensibilitatea sa investigate în spațiul «necunoscutului freudian», proza lovinesciană o anunță pe aceea a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Anton Holban și... G. Ibrăileanu; fără a se fi ridicat la valoarea estetică a operei acestora, romanele lui*

E. Lovinescu, propunînd un model narativ original, se circumscriu tendinței de «urbanizare» a prozei noastre interbelice". Am citat înadins întreg pasajul, care conține cîteva repere importante pentru înțelegerea studiului lui Ioan Holban. Întîi, el conține singurele referiri deschise la situația istorică a romanelor lui E. Lovinescu, analizate apoi aproape exclusiv în ele însele. Noua critică nu e decît incidental istorică. În al doilea rînd, deși autorul își exprimă la sfîrșit rezerva cu privire la valoarea prozei lovinesciene, pe parcursul studiului, el pare să pună în paranteză acest aspect, acordînd nuvelelor și romanelor o importanță ce le întrece cu mult meritul real (sau, cel puțin, acela acceptat deocamdată). Noua critică, dezinteresată principial de stabilirea valorii, iubește, tocmai din acest motiv, operele clasicizate. Cazul *Adelei* răspunzînd exact exigențelor, proza lovinesciană pretindea criticului efortul suplimentar de a ne convinge că *Aripa morții* și restul stau cu adevărat pe picioarele lor. Dar un astfel de efort nu intră în cadrele studiului tematist și psihanalitic întreprins de Ioan Holban. Ne învîrtim într-un cerc vicios: pe de o parte, valoarea trebuie dovedită, pe de alta, „seriozitatea" abordării operelor în toate detaliile pare s-o facă de la sine înțeleasă. Încît eficiența studiului e periclitată; ca să nu pară narcisiacă, metoda trebuia verificată pe teste indiscutabile. Recuperarea eseistică a romanelor lui E. Lovinescu, dacă e posibilă, cade în sarcina unei critici istorice, unde jocul raporturilor externe să fie mai clar. Faptul că ele nu s-au impus nici contemporanilor, nici urmașilor, nu e întîmplător, și nu poate fi explicat, cum sugerează Ioan Holban, prin inimiciții trezite de critic. Există, în fine, și un al treilea reper în pasajul citat din *Argument*, și anume faptul că E. Lovinescu ar fi utilizat conștient în proza lui un model de inspirație psihanalitic. Posibil. Dar această observație determină o întreagă orientare a studiului lui Ioan Holban (și al celui despre *Adela)* în care intervențiile *conștiente* ale criticului, așadar intențiile și proiectele lui exprimate în articole sau în scrisori, joacă un rol considerabil. Prima parte din amîndouă studiile e consacrată tocmai acestor imixtiuni ale criticului în opera creatorului. Este oarecum paradoxală insistența autorului asupra lor, căci noua critică pune de obicei în paranteză, o dată cu istoria și valoarea, și intenționalitatea. Putem accepta, firește, că Ioan Holban a vrut să nuanțeze procedarea, fiind la mijloc proza unor critici: mă miră doar absența, din modelul construit, a laturii inconștiente și involuntare, care ar fi trebuit dezvoltată în paralele cu cealaltă și care ne-ar fi convins mai lesne, la E. Lovinescu îndeosebi, că spiritul critic era dublat și de un spirit creator. *„Și mă gîndesc ce lesne aș putea face literatură de imaginație,*

nuvele sau chiar romane", scria E. Lovinescu în 1910, nu fără o tinerească ingenuitate. Trei decenii mai tîrziu va compara arta criticului cu arta coşarului şi va mărturisi că a pornit la drum, în critică, „*cu sentimentul greutăţii şi nu cu cel al facilităţii*". Lui Ioan Holban i se pare suficientă întîia declaraţie, pe care o socoteşte doveditoare pentru împletirea aptitudinilor la E. Lovinescu. În ce mă priveşte, a doua mi se pare incomparabil mai înţeleaptă: cealaltă, doar expresia fugară a unei veleităţi.

Dincolo de orice observaţie sau obiecţie, studiile din ***Proza criticilor*** sînt temeinice şi pline de subtilitate. Ele denotă ceea ce s-ar putea numi o mare aderenţă la text. E, probabil, însuşirea cea mai remarcabilă a noii critici . Simplificînd, aş spune că vechea critică, aceea tradiţională, îşi căuta obiectul investigaţiilor nu în materialitatea textului, ci dincolo de ea, într-un fel de idealitate conţinutistă. Textul era pentru impresionişti, istorişti etc., un ciur, prin găurile căruia treceau, într-o direcţie sau alta, fie atomii impresiilor în căutarea unor puncte de sprijin, fie ideile, „spiritul" operei în drum spre cititor. Corporalitatea textului, densitatea lui fizică au fost, mai întîi, descoperirea stîlisticienilor. Noua critică profită de revelaţia stilului sau a variatelor limbaje întreţesute, dar adoptă o perspectivă întrucîtva diferită; stilul, limbajul, textul devin *locul de apariţie* al semnificaţiilor. Formalismului stilistic i se răspunde nu cu un nou conţinutism, ci tocmai cu încercarea de a lichida orice dualitate; textul nu este fond sau formă, spirit sau materie, ci un mod de apariţie a unuia în altul, o epifanie sui generis.

Este absolut izbitoare la Ioan Holban atenţia acordată corporalităţii textului. Spaţiul „feminizat" sau „spaţiul femeie" din ***Crinul*** (dar şi din alte proze lovinesciene şi chiar din ***Adela*** lui Ibrăileanu) e legat de mecanismul „provocării erotice". În ***Aripa morţii,*** spaţiului i se disting trei funcţii (de avertizare, agresiune şi identificare), iar subiectul e desfăcut în secvenţe-tip (ispita, povestirea vieţii, trecutul viitor şi forţa ispitei prezente), din care una este de regulă o „scenă pivot", care oferă modelul în mic pentru întreaga proză. La acestea se adaugă speciile de discurs (prezentare, cadru, comentariu) sau vocile (în ***Bizu*** sînt trei: autor, narator, erou), care alcătuiesc o tonalitate etajată. Şi aşa mai departe.

Nimeni n-a studiat în acest fel (şi nici atît de minuţios) proza lui E. Lovinescu. Există nenumărate finețuri de detaliu, care n-au cum să fie semnalate într-o recenzie. Cîteva semne de întrebare pot fi, de asemenea, puse pe ici, pe colo. Referitor la ciclul ***Bizu,*** de exemplu, Ioan Holban vorbeşte de o oscilaţie între un pact al adevărului şi unul

al verosimilității, iar referitor la ***Memorii*** de un „arbitraj" al criticului în *„jocul memorialistului cu romancierul"*. Mi se par niște concesii făcute vechii critici. Romanele din ciclul biografic, dacă vrem să le impunem, iar intervențiile criticului (acele intenții, planuri, idei conștiente) trebuie, la rîndul lor, sacrificate ca secundare. A continua să vedem pe E. Lovinescu prins între Scylla criticii și Charybda prozei peste care ***Memoriile*** ar arunca o punte (capitolele studiului se intitulează chiar așa, ***Scylla, Charybda*** și ***Puntea)***, însemnă a nu rupe de fapt de tot cu interpretarea tradițională, deși metoda s-a schimbat. Ioan Holban rămîne indecis în atitudinea generală față de E. Lovinescu (pe de o parte, privilegiind motivațiile conștiente din creație și dînd criticului un loc esențial în proze, pe de alta, întrebuințînd o metodă modernă, capabilă să stoarcă textul de înțelesuri inaccesibile pe calea veche). ***Memoriile*** pot să fie o punte între critic și prozator, dar ele se referă la altă latură a criticii decît romanele (dacă le admitem viabilitatea) și în alt fel.

În linii mari asemănător, studiul despre ***Adela*** e mai simplu și mai concis. După ce analizează (și aici!) „intervențiile" criticului din articole și scrisori, și apoi considerațiile „clare" din ***Amintiri,*** Ioan Holban se simte pregătit să sugereze felul în care toate acestea „modelează" personajele viitorului roman. Ar fi o „legătură genetică" între unele și altele, iar între G. Ibrăileanu și Emil Codrescu un soi de identitate afectivă. Pe o cale întortocheată, se revine la un alt lucru scump criticii tradiționale! Teza principală este că *„romanul lui Lovinescu și proza lui Ibrăileanu pot fi considerate niște «seismografe» ale acestei «revoluțiuni în moravuri» care s-a petrecut la noi în primele decenii ale secolului"*. Al doilea capitol se ocupă direct de ***Adela:*** în pagini exacte și instructive, criticul trece romanul prin pieptenele cu mulți dinți ai tematismului (psihanaliza rămîne doar promisă, afară de cazul în care o confundăm cu o critică foarte generală a motivațiilor psihologice). Remarcabile sînt observațiile despre ***Duelul erotic*** și despre ***Spațiul iubirii, spațiul amorului*** – cu disocieri între „iubire" și „amor", romantism și realism, idealitate și senzualitate, foarte potrivite cu eroul însuși al romanului și cu modul lui de a tăia firul în patru.

Cartea lui Ioan Holban promite un critic bine pregătit, și demn de încredere, cu unele înclinații didacticiste, nu scutit nici de mici pedanterii, gata să ia în serios totul, fără destul umor (ceea ce înseamnă și spirit de relativitate, mai ales cînd scrie despre cărți actuale). Noua critică practicată de generația tînără începe să-și dea roadele. Interesul ei a trecut de acela al legitimării unor noi metode. Iat-o, vorbindu-ne

despre literatura clasică altfel decît se făcea în trecut. O dată cu perspectiva de abordare se schimbă de fapt înțelegerea literaturii. Mi se pare că Ioan Holban se află, prin cartea lui, exact la această răspîntie: cînd noua perspectivă e pe cale să creeze o nouă înțelegere.

(România literară, nr. 27, 1983)

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

VASILE POPOVICI

„Eu, personajul"

Unul dintre cei mai talentați critici tineri (care nu numai are idei, dar și scrie foarte bine) este, fără îndoială, Vasile Popovici, lucru vădit de la prima lui carte (despre Preda) și reconfirmat de a doua *(Eu, personajul,* Cartea Românească). Dacă aceasta din urmă a fost întîmpinată cu oarecare răceală, vinovate nu sînt atît capriciile comentatorilor (cine se crede scutit, să ridice piatra și s-o arunce!), cît lipsa de tact a autorului și o aroganță (metodologică și nu numai), absolut inexplicabilă la un om inteligent și cultivat cum se dovedește a fi în alte privințe Vasile Popovici. În *Eu, personajul* sînt două studii: unul *(Cel de-al treilea personaj),* extrem de original, cu bătaie lungă, la care mă voi referi mai încolo, celălalt *(Romanul inconștientului),* cam forțat și suplinind pe alocuri dovezile printr-un dispreț global arătat criticii care s-a ocupat mai înainte de aceleași probleme. Cum tonul face muzica, n-ar trebui ca Vasile Popovici să se mire de primirea cărții sale. În definitiv, tratamentul aplicat de el altora îl simte acum pe piele proprie. Cînd îi socoți pe comentatorii de ieri și de azi ai lui Slavici vinovați de „opacitate critică în masă" (p. 128) numai fiindcă au trecut cu vederea rostul lui Bandi în *Mara,* nu poți avea pretenția să ți se răspundă cu gentilețe. Să adaug totuși că demonstrația de către Vasile Popovici a acestui rost este convingătoare, cu precizarea că *Mara* nu devine, astfel, romanul unei paternități oedipiene (care ar avea în centru dubla relație cu Hubăr a lui Bandi și Natl), rămînînd tot acela știut, al unei maternități agresive. În rest, studiul se poate discuta. Nu e deloc sigur că Vasile Popovici are în principiu dreptate. Complexele psihanalitice intuite la Slavici sînt departe de a face din el autorul primului roman al inconștientului la noi, la fel cum la Rebreanu, la care și alții înaintea lui Vasile Popovici au semnalat rolul abisului (e termenului lui Blaga pentru inconștient), anumite șovăieli de perspectivă narativă și stilistică indică mai curînd o nestăpînire a materiei (personajul din *Ion* analizat de critic la pagina 149 e o dovadă, în ciuda concluziilor contrare care sînt trase din el).

Cu totul altceva este studiul intitulat *Cel de-al treilea personaj,* care merită un examen atent pentru ideile sale noi și pentru frumusețea expunerii. Teoria se naște în el o dată cu analiza, după cum autorul ne-a anunțat din introducere. Mai mult: nici nu bănuim la început, parcurgînd împreună cu Vasile Popovici subiectele unor nuvele ale lui Slavici, anvergura pe care o va dobîndi teoria. În fond, criticul atrage

mai întîi atenția asupra unui procedeu descoperit de Slavici, din care face pe urmă o problemă generală de poetică a prozei, sprijinită la rîndul ei pe o schimbare a înțelegerii personajului literar, așadar de natură ontologică. Procedeul constă în teatralizarea epicului în nuvela și în romanul realist, prin introducerea unui mediator între protagoniști și care capătă acces la secretele (tăinuite sau exhibate) de aceștia. Situația narativă se instalează în acest mod pe o scenă publică. Ar exista trei tipuri, din care la Slavici le întîlnim doar pe primele două; cînd teatralizarea se realizează fără voia protagoniștilor (de pildă în ***Piatra din prag,*** unde un bărbat are revelația infidelității nevestei lui prin intrarea întîmplătoare în scenă a unui cunoscut al lor mai vechi) sau cu voia numai a unuia dintre ei (Lică Sămădăul din ***Moara cu noroc*** „înscenează" o discuție cu Ghiță menită a atrage luarea aminte a cîtorva țărani aflați în cîrciumă). Teatralizarea ca scop în sine și realizată cu voia ambilor protagoniști o descoperim abia la Sadoveanu ori la Preda și, cu ea, personajul romanului realist intră în ceea ce Vasile Popovici numește *vîrsta trialogică.* Într-o ***Sistematică a personajului,*** pe care promite s-o scrie (și în care actualul studiu va intra ca parte finală), ideea va fi dezvoltată prin observarea mai multor feluri de personaje (nu însă în succesiune clară istorică, nici măcar în transformarea genetică); acela *monologic* al romanticilor (și al povestitorilor tradiționali), care este un „ghem de atribute", avînd existență numai obiectuală, fiind deci un tip (susceptibil de descriere în *fiziologie)*, nesituat în raport cu alții (îl ignoră pe Celălalt), privat de reacția (care e întotdeauna dialogală) și așa mai departe; acela *dialogic* al romanului realist, a cărui teorie a dat-o Bahtin, caracterizat de alteritate; în fine, acela *trialogic* sau teatral, care cumulează eu-ul propriu, *tu*-ul protagonistului cu care se confruntă și *el*-ul spectatorului (cititorului). A treia dimensiune a personajului îl așază pe acesta într-un raport cu cititorul implicit și totodată „epuizează pe aceeași arie ontologicul" (cele trei persoane gramaticale), propunînd o „imagine mundi".

Iată una din cele mai profunde și mai pline de consecințe idei din poetica ultimelor decenii! Cînd Vasile Popovici îi va da forma completă, o vom putea compara cu altele, similare, cum ar fi bunăoară în planul receptării aceea a lui Jauss despre paradigmele *aisthetice* din celebra lui ***Schiță pentru o teorie și o istorie a experienței estetice.*** Pînă una-alta, să notăm cîteva consecințe practice și răsturnări de perspectivă critică ce decurg din ea. Mai întîi, chiar la Slavici însuși, al cărui moralism deseori incriminat se cuvine rediscutat cu circumspecție: aprecierea etică e cuprinsă în trialogism, cel ce judecă

fiind urmaşul corului din tragedia elină, al „spectatorului ideal", cum îl numea Fr. Schlegel. O bună analiză a *Hanului-Ancuţei* şi a *Baltagului,* prin această prismă, dezvăluie o teatralitate diferită de aceea slaviciană. Pierderea *ruşinii* în dezvăluirea secretelor intime se explică aici prin ceea ce am putea numi impudoarea fericită a povestitorului. Povestirea însăşi este o plăcere a „publicitării" opusă romanescului ca descoperire (sondare) a intimităţii. (Vasile Popovici ar voi să demonstreze şi că romanescul derivă din povestirea orală, dar deocamdată amînă: *et pour cause,* căci mă tem că n-o putea face!). Teatralitatea din *Hanu-Ancuţei* diferă de aceea amorfă a *Decameronului* (cu care a fost comparată) între altele şi fiindcă nici un personaj de la Boccaccio nu narează ceva legat de propria persoană, cum procedează aproape toţi eroii sadovenieni. Din ciclul de povestiri din 1928 se desprind două linii în opera scriitorului: una care conduce spre realismul din *Nicoară Potcoavă* (roman teatral al cărui acţiune e cuprinsă între două „divanuri"), alta spre estetismul din *Divanul persian* (unde teatralitatea e absorbită de povestirea-parabolă). Din aceeaşi perspectivă, *Baltagul* îi apare lui Vasile Popovici ca o scriere în care *„ordinea realistă subminează ordinea ritualică"*; teatralitatea este ilustrată în cîteva pagini remarcabile consacrate secvenţelor înmormîntării şi praznicului final. Cu alte cuvinte, şi pornind de la Lotman, am demonstrat mai demult acelaşi lucru. (I-aş semnala lui Vasile Popovici un detaliu care i-a scăpat şi care-i putea furniza o metaforă sugestivă pentru personajul martor necesar teatralizării: Vitoria invocă mereu, şi spre uimirea conlocuitorilor ei, pe un *al treilea* care ar fi trebuit să fie de faţă la tranzacţia dintre Lipan şi cumpărătorii oilor; e vorba, aflăm ulterior, de un obicei al muntenilor de a nu proceda la astfel de operaţii decît în prezenţa unui străin şi a cărui lipsă constituie pentru perspicacea femeie o probă peremptorie că soţul i-a fost jefuit şi ucis). Interesantă şi subtilă este şi analiza *Răfuielii* lui Rebreanu spre a se dovedi că teatralitatea nu e universală în romanul (proza) realist(ă). Rebreanu ar fi fiind principalul nostru scriitor dialogic. Oarecum previzibilă, încadrarea în schimb a lui Preda printre trialogici nu aduce totuşi lucruri inedite (decît, poate, de amănunt). În ansamblu, studiul lui Vasile Popovici este excepţional şi va constitui de aici încolo o referinţă obligatorie a criticii de proză realistă.

(România literară, nr. 19, 1989)

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SUMAR

Perpessicius
Opere 2 7
Opere 8 10
Tudor Vianu
Opere 2 14
Opere 7 18
G. Călinescu
Principiile de estetică ale lui G. Călinescu 22
Istoria literaturii române. Dosar critic 26
G. Călinescu, M. Călinescu, A. Marino. T. Vianu
Clasicism, baroc, romantism 29
Vladimir Streinu
Pagini de critică literară, vol. 3 32
Şerban Cioculescu
Itinerar critic 36
Poeţi români 38
Itinerar critic 43
Al. Călinescu
Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii 47
Biblioteci deschise 50
Edgar Papu
Din clasicii noştri 55
Existenţa romantică 59
Constantin Noica
Sentimentul românesc al fiinţei 64
Şase maladii ale spiritului contemporan 67
Scrisori despre logica lui Hermes 73
Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru 77
Jurnal de idei 81
Eseuri de duminică 85
Modelul cultural european 87
Alexandru Piru
Panorama deceniului literar românesc 1940–1950 90
Alexandru Paleologu
Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu 94
Ipoteze de lucru 99
Alchimia existenţei 103

Cornel Regman
Noi explorări critice 107
De la imperfect la mai puțin ca perfect 111
Nu numai despre critici 115
Ion Negoițescu
Opera lui Eminescu 119
Engrame 123
Analize și sinteze 126
Ovid S. Crohmălniceanu
Literatura română și expresionismul 132
Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. 2 134
Adrian Marino
Viața lui Al. Macedonski 140
Opera lui Al. Macedonski 143
Marin Preda
Imposibila întoarcere 148
Ion Caraion
Sfîrșitul continuu 151
Monica Lovinescu
Unde scurte 155
Eugen Barbu
O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent 163
Paul Cornea
Introducere în teoria lecturii 169
Nicolae Balotă
Euphorion 173
Universul prozei 176
Ovidiu Cotruș
Meditații critice 181
Radu Petrescu
Meteorologia lecturii 184
Mircea Zaciu
Lecturi și zile 187
Lancea lui Ahile 190
Viaticum 194
Alexandru George
În jurul lui E. Lovinescu 198
La sfîrșitul lecturii, III: Mateiu Caragiale 201
Petreceri cu gîndul și inducții sentimentale 206

Z. Ornea
Tradiționalism și modernitate în deceniul al III-lea 210
Dan Grigorescu, Sorin Alexandrescu
Romanul realist al secolului al XIX-lea 215
Eugen Simion
Dimineața poeților 218
Scriitori români de azi, III 222
Critica bine temperată 228
Lucian Raicu
Reflecții asupra spiritului creator 233
Fragmente de timp 236
Matei Călinescu
Aspecte literare 242
Conceptul modern de poezie 245
Fragmentarium 247
Livius Ciocârlie
Mari corespondențe 251
Eseuri critice 254
Gabriel Dimisianu
Lecturi libere 258
Marin Sorescu
Ușor cu pianul pe scări 262
Gheorghe Grigurcu
Poeți români de azi 266
Critici români de azi 270
Existența poeziei 274
Valeriu Cristea
Alianțe literare 279
Fereastra criticului 283
Mircea Martin
Generație și creație 288
Critică și profunzime 291
Călinescu și «complexele» literaturii române 294
Singura critică 297
Virgil Nemoianu
Îmblînzirea romantismului 301
Mihai Zamfir
Din secolul romantic 306
Mircea Anghelescu
Textul și realitatea 310

Ion Pop
Jocul poeziei 315
Avangarda în literatura română 319
Eugen Negrici
Expresivitatea involuntară 323
Figura spiritului creator 327
Sistematica poeziei 331
Liviu Petrescu
Realitate şi romanesc 336
Romanul condiţiei umane 339
Florin Manolescu
Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii 343
Magdalena Popescu
Slavici 347
Cornel Ungureanu
La umbra cărţilor în floare 351
Mircea Iorgulescu
Firescul ca excepţie 354
Marin Mincu
Eseu despre textul poetic, II 359
Ion Vartic
Radu Stanca – Poezie şi teatru 364
Modelul şi oglinda 366
Daniel Dimitriu
Grădinile suspendate: Poezia lui Alexandru Macedonski 371
Petru Poantă
Radiografii 376
Al. Dobrescu
Foiletoane 381
Alex Ştefănescu
Prim plan 386
Marian Papahagi
Exerciţii de lectură 391
Critica de atelier 393
Andrei Pleşu
Pitoresc şi melancolie 398
Val Condurache
Portret al artistului în tinereţe 403
Mircea Scarlat
Istoria poeziei româneşti, IV 407

Al. Cistelecan
Poezie şi livresc 411
Dan C. Mihăilescu
Întrebările poeziei 415
Mircea Mihăieş
De veghe în oglindă 420
Radu G. Ţeposu
Viaţa şi opiniile personajelor 425
Ioan Holban
Proza criticilor 431
Vasile Popovici
Eu, personajul 436

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Colecția „CANON"

Colecția „Canon" conține monografii critice consacrate scriitorilor români contemporani.

LITERATURA ROMÂNĂ POSTBELICĂ I. Poezia II. Proza. Teatrul III. Critica. Eseul	de Nicolae Manolescu
NICOLAE STEINHARDT	de Gheorghe Ardelean
ȘTEFAN BĂNULESCU	de Monica Spiridon
CONSTANTIN NOICA	de Cornel Moraru
SORIN TITEL	de Daniel Vighi
ANA BLANDIANA	de Iulian Boldea
VIRGIL MAZILESCU	de Ion Buzera
CEZAR BALTAG	de Mircea A. Diaconu
LEONID DIMOV	de T. Ștef și V. Mureșan
MIRCEA CĂRTĂRESCU	de Andrei Bodiu
GHEORGHE CRĂCIUN	de Mihaela Ursa
NICOLAE MANOLESCU	de Mihai Vakulovski
ȘTEFAN AGOPIAN	de Ruxandra Ivăncescu

format 130x200 mm, 96 - 112 pagini

În colecția „Canon" vor apărea următoarele monografii:
NICHITA STĂNESCU de **Eugen Negrici; RADU PETRESCU** de **Mircea Muthu; MIRCEA IVĂNESCU** de **Alexandru Cistelecan; NICOLAE BREBAN** de **Liviu Malița; MARIN PREDA** de **Rodica Zane; AUGUSTIN BUZURA** de **Ion Simuț; ALEXANDRU IVASIUC** de **Sanda Cordoș; RADU STANCA** de **Petru Poantă; CRISTIAN POPESCU** de **Mircea Martin; M. H. SIMIONESCU** de **Mihai Dragolea; ȘT. AUG. DOINAȘ** de **Gheorghe Grigurcu; GELLU NAUM** de **Ion Pop; IOAN GROȘAN** de **Nicoleta Cliveț; CONSTANT TONEGARU** de **Dumitru Chioaru; MIRCEA NEDELCIU** de **Al. Th. Ionescu; EMIL BRUMARU** de **Rodica Ilie; EMIL CIORAN** de **Cornel Moraru; FĂNUȘ NEAGU** de **Andrei Grigor; GEO DUMITRESCU** de **Romulus Bucur; PAUL GOMA** de **Virgil Podoabă; MATEI VIȘNIEC** de **Marian Popescu; ADRIAN MARINO** de **Constantin M. Popa; DUMITRU ȚEPENEAG** de **Sorin Alexandrescu; IOAN ALEXANDRU** de **Ion Bălu; EUGEN SIMION** de **Nicolae Ioana.**

format 130x200 mm, 96-128 pagini

Cei care doresc pot comanda cărțile editate de noi:
- fie în scris: **Editura „Aula", O.P. 14, C.P. 13.67, Brașov 2200,**
- fie telefonic: **068/31.86.47, 32.66.47.**

Volumele solicitate vor fi expediate prin poștă, cu plata ramburs.
Cheltuielile de expediție vor fi suportate de editură.
Profesorii beneficiază de o reducere de 15%.

FORMULAR DE COMANDĂ

Se completează, se decupează şi se expediază pe adresa:
Editura „Aula", O.P. 14, C.P. 13.67, Braşov, 2200
Tel./Fax: 068/31.86.47; Tel.: 068/32.66.47
www.aula.ro; email: musina@deltanet.ro

Subsemnata(ul) .....
str. ....., nr. ....., bl. ....., sc. ....., ap. .....
cod ....., localitate ....., sector ....., judeţ .....
telefon ..... doresc să îmi expediaţi cu plata ramburs numărul de exemplare menţionat pentru fiecare titlu.

Profesorii beneficiază de o reducere de 15%. Completaţi pentru reducere: profesor la .....,
localitatea ....., specialitatea .....

Titlu	Autor	Nr. exemplare
Colecţia „CANON"		
Literatura română postbelică	Nicolae Manolescu	
I. Poezia		
II. Proza. Teatrul		
III. Critica. Eseul		
Nicolae Steinhardt	Gheorghe Ardelean	
Ştefan Bănulescu	Monica Spiridon	
Constantin Noica	Cornel Moraru	
Sorin Titel	Daniel Vighi	
Ana Blandiana	Iulian Boldea	
Virgil Mazilescu	Ion Buzera	
Cezar Baltag	Mircea A. Diaconu	
Leonid Dimov	T. Ştef şi V. Mureşan	
Mircea Cărtărescu	Andrei Bodiu	
Gheorghe Crăciun	Mihaela Ursa	
Nicolae Manolescu	Mihai Vakulovski	
Ştefan Agopian	Ruxandra Ivăncescu	

Titlu	Autor	Număr exemplare
Colecția „BACALAUREATUL DE NOTA 10”		
Literatura română	Coanta, Ivăncescu, Popescu	
Limba română. Teoria literaturii	Avasilichioaie, Bota, Cristea	
Literatura universală	Avasilichioaie, Cristea	
Limba engleză. Limba franceză	Arhire, Micu, Muşina, Borcan	
Colecțiile „CHEIA SUCCESULUI”, „ESENȚIAL”		
Engleza de nota 10	Muşina, Arhire	
Engleza. 1600 teste grilă	Arhire, Micu	
Franceza de nota 10	V.& V. Borcan	
Franceza. 1200 teste grilă	V. Borcan	
Româna de nota 10	M. Burcescu	
Limba română. 1000 teste grilă	M. Burcescu	
Limba română (compendiu)	O. Moceanu	
Dicționarul limbii române	G. Angelescu	
Concepte operaționale	N. Ionică	
Teoria literaturii (compendiu)	V. Rotaru	
Dicționar de gramatică	S. Toderică	
Literatura română. Repere critice	Kozma, Scoruş	
Dicționar englez-român	D. Cărăuşu	
Dicționar francez-român	A. Pop	
Dicționar german-român	G. Angelescu, C. Pop	
Colecția „CAPACITATEA DE NOTA 10”		
Română (subiecte rezolvate)	V. Burcescu	
Română (550 teste grilă)	G. Angelescu	
Română (gramatică şi teorie lit.)	Angelescu, Căprău, Nicolae	
Lecturi literare	Căprău, Toderică	

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lei 80.000

Nicolae Manolescu, profesor la Universitatea Bucureşti, director al revistei „România literară", este cel mai important critic literar contemporan. Prin studiile şi articolele sale, în special cronica literară, ţinută între 1962 şi 1993 (în „Contemporanul" şi „România literară") a contribuit decisiv la constituirea şi impunerea canonului literar contemporan.

A publicat: ***Lecturi infidele, Metamorfozele poeziei, Contradicţia lui Maiorescu, Teme*** *(7 vol.),* ***Despre poezie, Introducere în opera lui Alexandru Odobescu, Sadoveanu sau utopia cărţii, Arca lui Noe, Istoria critică a literaturii române*** *ş.a..*

„Canonul se face, nu se discută" a fost deviza cronicarului Nicolae Manolescu. Prompte şi exacte, profunde şi subtile, cronicile sale literare au marcat felul în care înţelegem literatura română postbelică. Actor principal în cele mai importante bătălii canonice din ultimele patru decenii, Nicolae Manolescu a ieşit întotdeauna învingător. Pentru că, pe de o parte, a pus mereu în centru valoarea estetică a cărţilor analizate (fără a ignora dimensiunea lor etică, existenţială) şi, pe de altă parte, a fost atent la publicul său, a scris pentru cititorul obişnuit.

Nicolae Manolescu a devenit principala instanţă critică postbelică prin dozajul subtil de personalitate şi adecvare, de independenţă critică şi respect faţă de textul analizat şi de destinatarul acestuia.

Cronicile sale literare au avut un asemenea impact, au căpătat o asemenea autoritate simbolică, încît au devenit bunuri comune, adevărate **„mituri"**. Astfel, analizele şi judecăţile sale de valoare au intrat în „folclorul" critic şi didactic. Ideile (uneori frazele) sale sînt reluate fără a mai fi citată **sursa**, greu accesibilă dealtfel.

Literatura română postbelică restituie textele originare, într-o nouă arhitectură, care relevă coerenţa şi anvergura demersului critic manolescian. O carte fundamentală, pentru că ***Lista lui Manolescu*** este, în ultimă instanţă, chiar **canonul literar contemporan.**

CRITICA. ESEUL cuprinde peste 100 de cronici la cele mai importante volume de critică, istorie şi teorie literară, de eseuri (inclusiv filosofice), de la marii interbelici, cu activitate semnificativă şi după război, cum ar fi G. Călinescu, Tudor Vianu sau C. Noica, pînă la I. Negoiţescu, Eugen Simion, Gheorghe Grigurcu, sau la mai tinerii Al. Cistelecan, Radu G. Ţeposu, Vasile Popovici.

Colecţia „CANON"